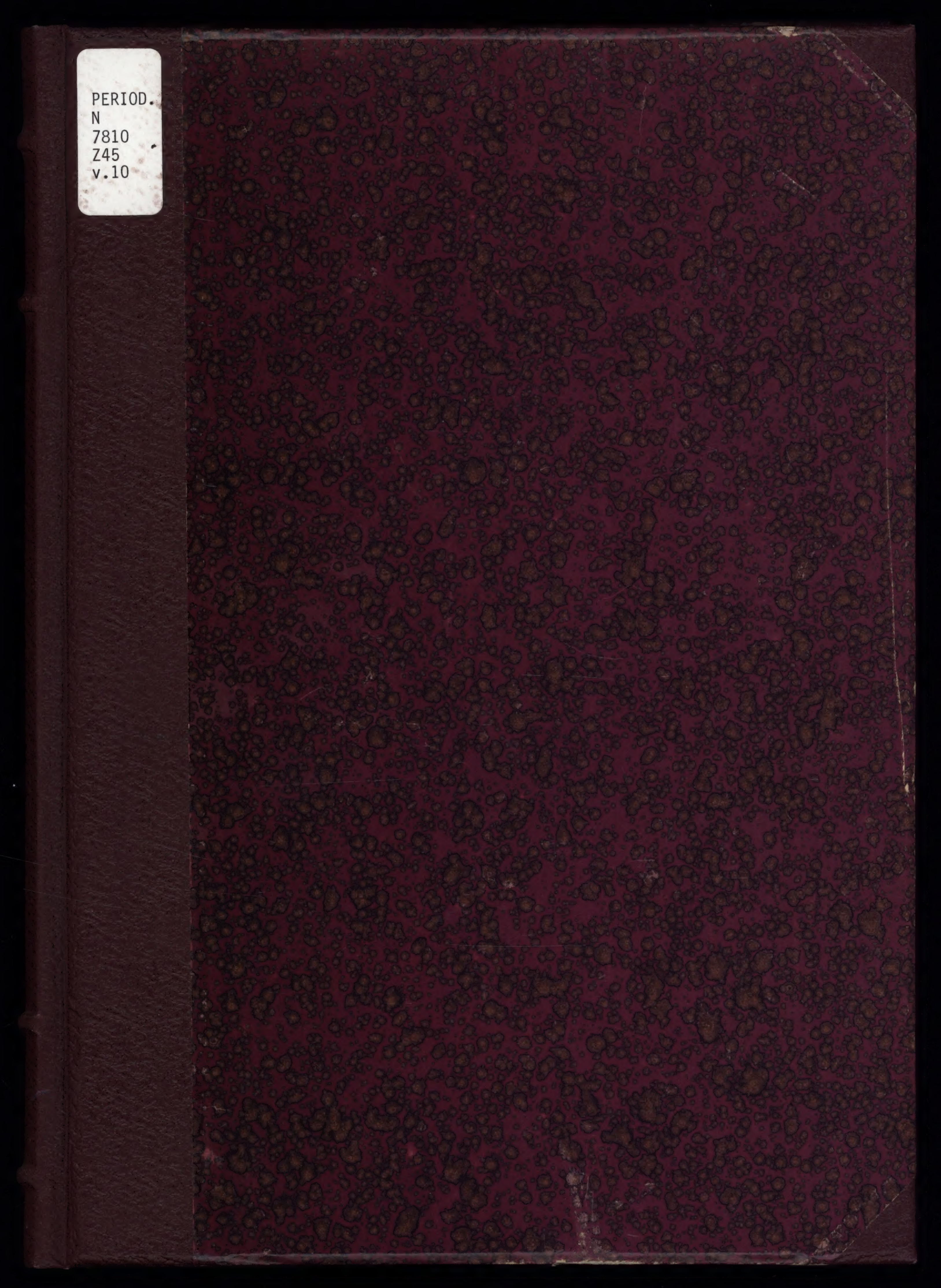
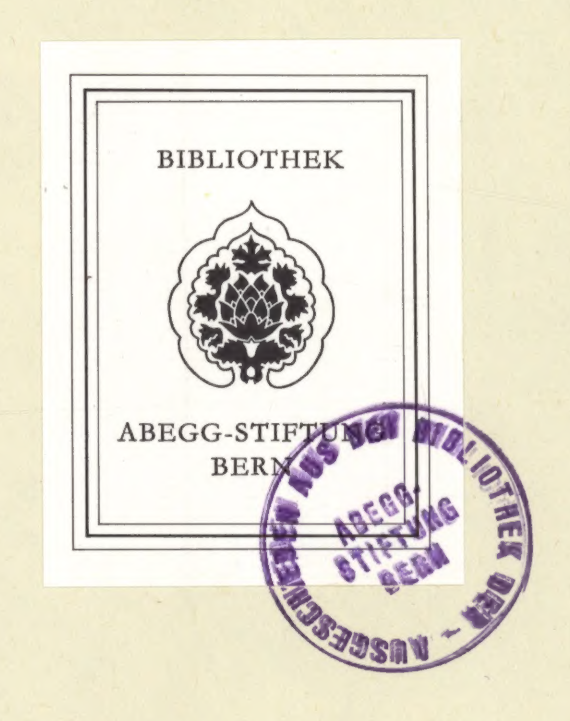
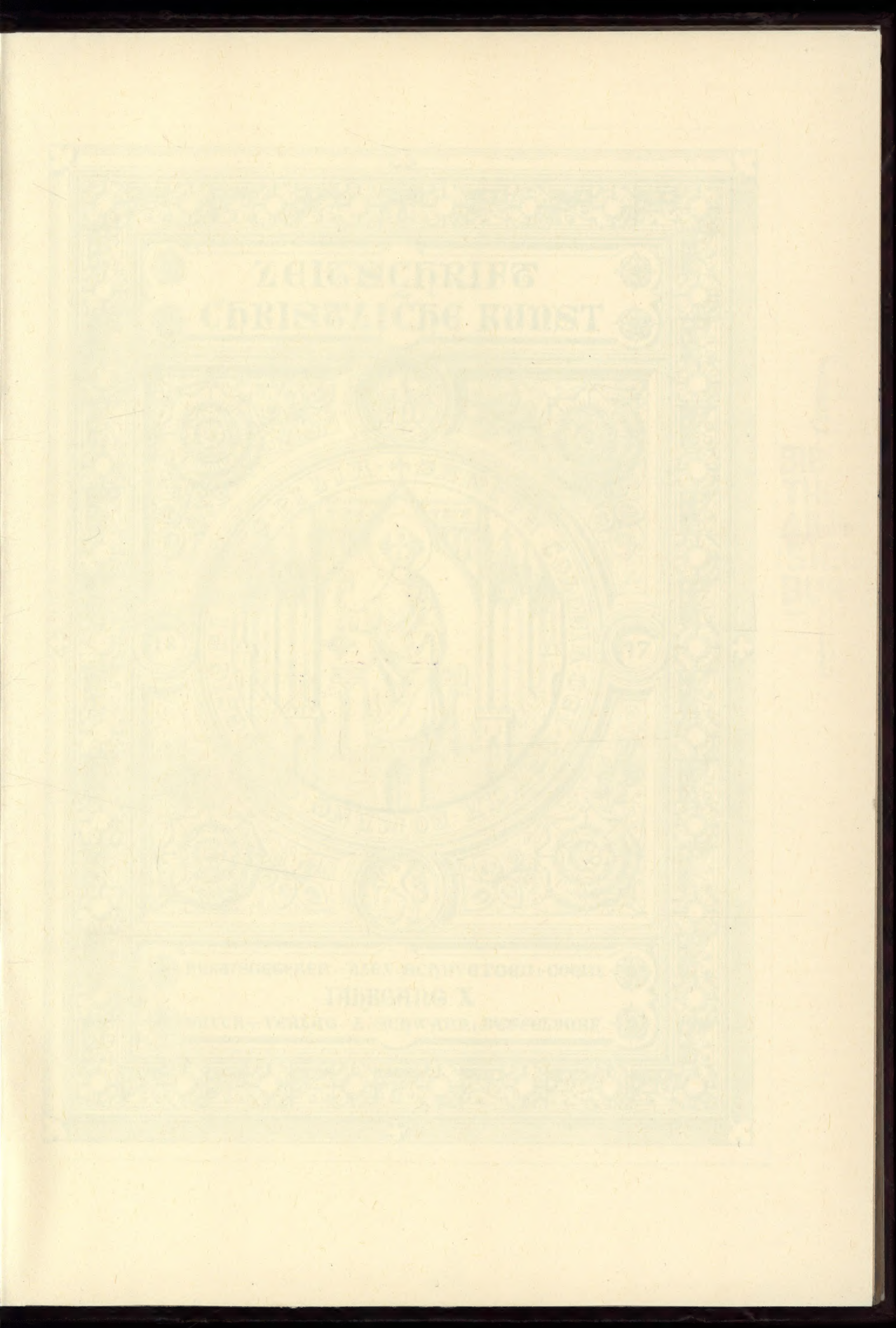
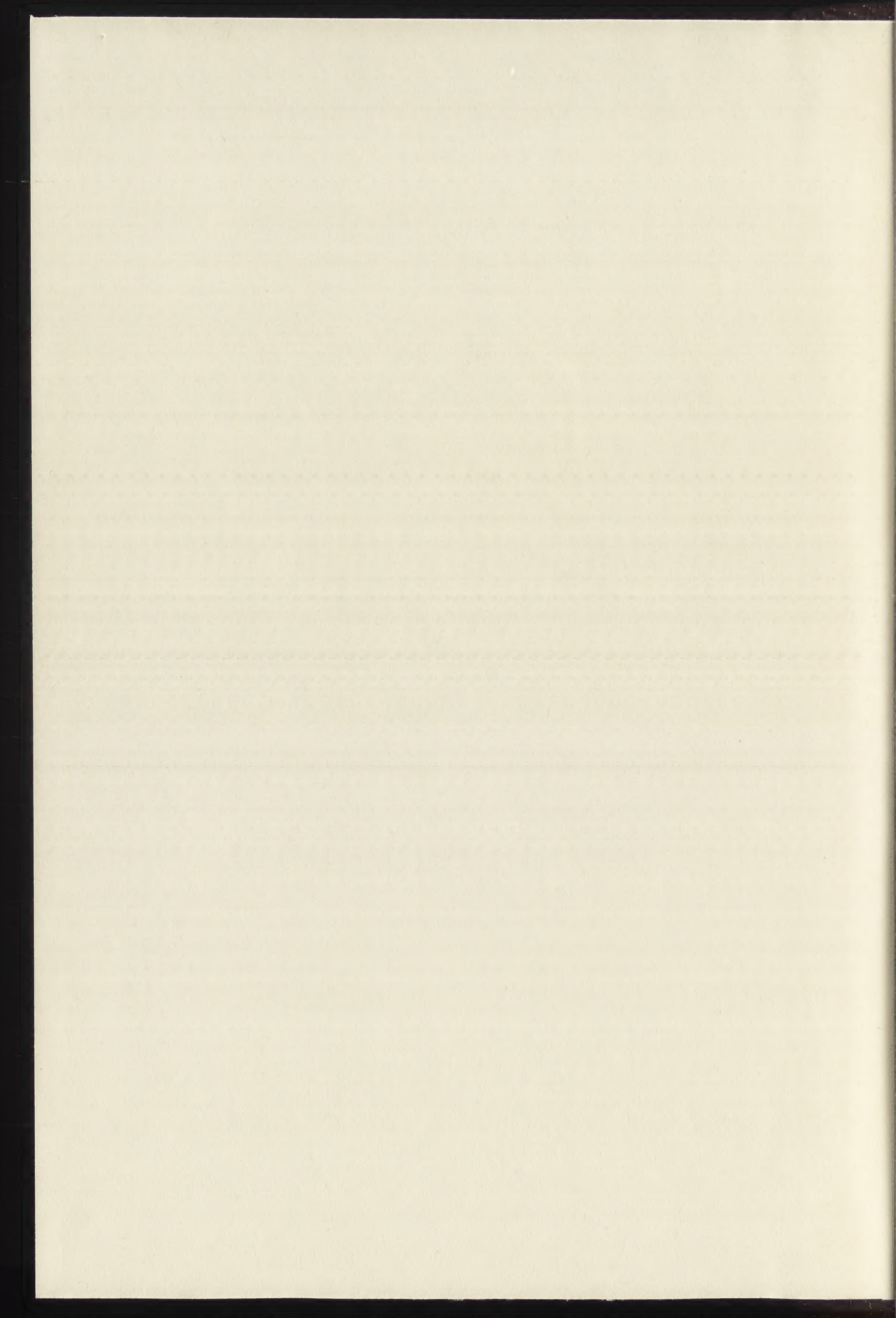
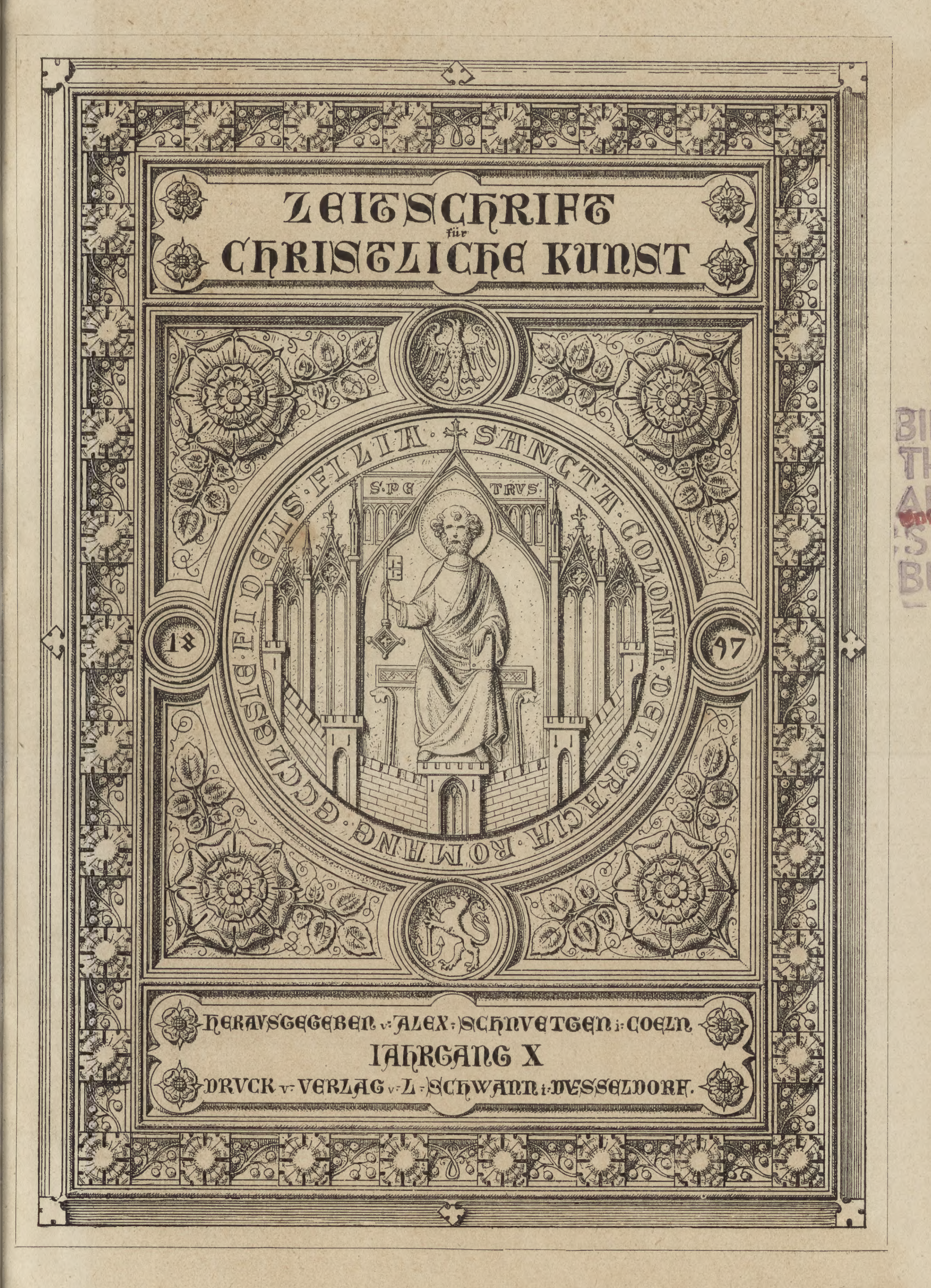
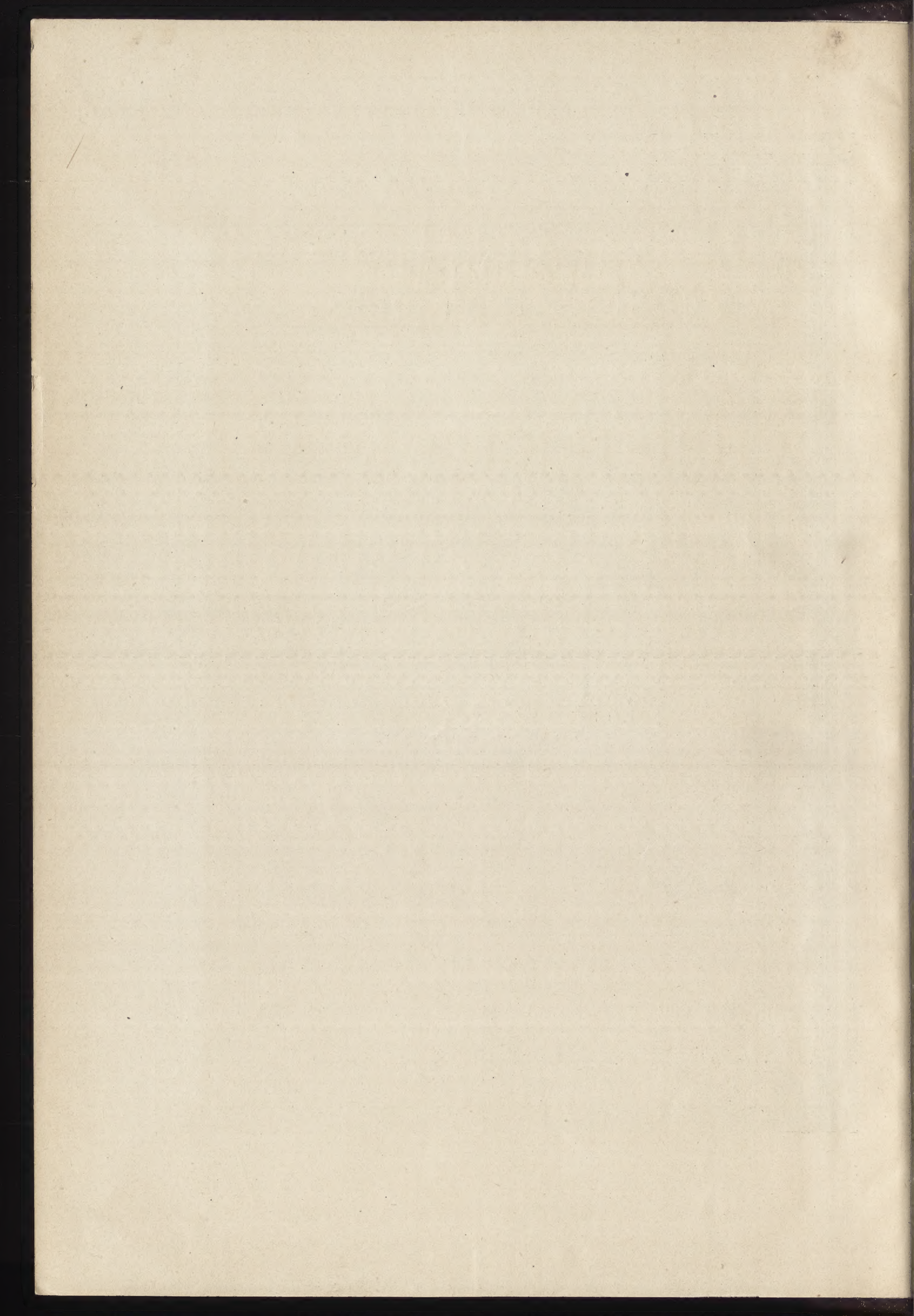



BIBLIOTHEK
ABEGG-STIFTUNG
BERN


ZEITSCHRIFT
CHRISTLICHE KUNST




ZEITSCHRIFT
für
CHRISTLICHE KUNST
SANCTA·COLONIA·DEI·GRACIA·ROMANE·ECCLESIE·FIDELIS·FILIA
S·PE TRVS
18
97
HERAVSGEGEBEN V· ALEX· SCHNVETGEN I· COELN
IAHRGANG X
DRVCK V· VERLAG V· L· SCHWANN I· DVESSELDORF.



# ZEITSCHRIFT

FÜR

# CHRISTLICHE KUNST


HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

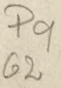
DOMKAPITULAR IN KÖLN.



1897. X. JAHRGANG. 1897.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

# INHALTS-VERZEICHNISS

zum X Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst".

## I. Abhandlungen.



## II. Nachrichten.



## III. Bücherschau.

## IV. Abbildungen.










Votivbild des Claus Humbracht.

# Abhandlungen

## Der Meister von Frankfurt





# Abhandlungen.

## Der Meister von Frankfurt.

Mit Lichtdruck (Tafel I) und Abbildung.



in merkliches Ueberwiegen fremder, von aufsen zugezogener Elemente macht sich in der nicht geringen Anzahl künstlerischer Kräfte geltend, die wir in Frankfurt am Main zu Beginn des XVI. Jahrh. thätig sehen. Diese Erscheinung ist geradezu bezeichnend für das künstlerische Leben der Stadt in jener Zeit und sie spiegelt sich wieder in den noch erhaltenen Denkmälern. Das Meiste und das Beste von dem, was wir in Frankfurt an Werken alter Kunst von damals überkommen haben, sei es aus geistlichen Stiftungen, sei es aus begüterten patrizischen Familien, rührt von Künstlern her, die nicht in Frankfurt einheimisch gewesen sind. Ja selbst der Meister, in welchem Passavant mit Anderen nach ihm unter dem Namen eines Konrad Fyol den angesehensten Vertreter einer älteren Frankfurter Lokalschule erkennen wollte, und dem man bis heute unter der Bezeichnung des „Meisters von Frankfurt“ wenigstens nominell das Bürgerrecht dieser Stadt gelassen hat, stammt — darüber herrscht zur Stunde wohl nur Eine Meinung — nicht aus dem Gebiet des Mains oder Mittelrheins, er gehört vielmehr der grofsen niederrheinisch-niederländischen Künstlerfamilie an, als deren einflufsreichste Centren in jenen Tagen Köln und Antwerpen hervortreten.

Passavant hat das Verdienst, zuerst auf diesen Meister als auf eine selbstständige geschichtliche Persönlichkeit hingewiesen und die wichtigsten seiner heute bekannten Werke aus einer noch nicht von der Kritik gesichteten Masse ausgeschieden zu haben.[1]) Nur seine Namengebung traf nicht das Rechte. Dafs der Frankfurter Bürger und Maler Konrad Fyol, der im Jahre 1499 zuletzt urkundlich erwähnt wird und kurz nachher gestorben ist, der Meister nicht sein kann, von welchem die unter seinem Namen zusammengestellten Gemälde in Frankfurt und an anderen Orten herrühren, ist längst aus stilistischen und chronologischen Gründen erwiesen, die ich hier nicht zu wiederholen brauche. Noch in jüngster Zeit hat die erschöpfende Darstellung des gesammten Betriebes der Fyol'schen Werkstatt, die wir Otto Donner-von Richter verdanken,[2]) auf's Neue dargethan, dafs wir es hier mit zwei grundverschiedenen Persönlichkeiten zu thun haben. Ein Werk, das sich als authentische Leistung eines Fyol bezeichnen liefse, in Frankfurt oder in dessen Umgebung nachzuweisen, haben auch Donner-von Richter's Bemühungen nicht ermöglicht. Somit bleibt es, was das Verhältnifs der beiden von Passavant identifizirten Meister untereinander anlangt, vorläufig dabei, dafs wir von dem einen, dem wahren Fyol, ein ziemlich ausführliches Bild seiner äufseren Lebensumstände haben, ohne dafs auch nur ein sichtbares Zeugnifs seiner künstlerischen Thätigkeit dem zur Seite stünde, während uns von dem anderen, dem Pseudo-Fyol, eine immerhin ansehnliche Zahl seiner Werke erhalten ist und nur der Name — fehlt.

Ich würde nicht gewagt haben, über diesen letzten, den „Meister von Frankfurt“, wie er jetzt ja wohl allgemein genannt wird, an dieser Stelle zu handeln, hätten mich nicht jüngst archivalische Studien, wenngleich auch sie seinen Namen nicht aufgedeckt haben, dennoch in den Stand gesetzt, wenigstens zur näheren zeitlichen Bestimmung der Frankfurt gewidmeten Thätigkeit des unbekannten Künstlers Einiges beizutragen. Um hier Klarheit zu gewinnen, gilt es vor Allem, festzustellen, was überhaupt der Unbekannte in oder für Frankfurt gearbeitet hat. Passavant hat zum Ausgangspunkt seiner Darlegung ein umfängliches Altarwerk genommen, das aus der Kirche des im Jahre 1802 säkularisirten Dominikanerklosters in Frankfurt stammt und sich jetzt im historischen Museum der Stadt befindet (Nr. 259 bis 264). Es zeigt im Mittelbilde auf

[1]) »Kunstblatt« 1841, p. 418 f.

[2]) O. Donner-v. Richter „Die Malerfamilie Fyoll und der Römerbau“ im »Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst«, III. Folge, 5. Bd. (1896) p. 56 ff.

einem reichgeschmückten Thron die hl. Anna selbdritt von Angehörigen der hl. Sippe umgeben; unter diesen erscheint rechts am Rande der Porträtkopf eines Mannes von leidlich jugendlichem Alter, in dem wohl kein Anderer als der Meister selbst zu erkennen ist. Auf den Innenseiten der Flügel ist links die Geburt, rechts die Sterbeszene Maria's abgebildet. Die Aufsenseiten der Flügel, jetzt von den Innenseiten getrennt, enthielten, grau in grau gemalt, je zwei Heiligenpaare, von denen im ganzen drei erhalten sind mit den Gestalten der Heiligen Agnes und Lucia, Valentin und Martin, Joseph und Gregor. Aus einer Privatkapelle, wie Passavant angibt, vermuthlich aber ursprünglich gleichfalls aus alt-frankfurtischem kirchlichen Besitz rührt ferner ein im Rundbogen geschlossenes Triptychon in der Sammlung des Städel'schen Kunstinstituts her, dessen Abbildung in Lichtdruck diesen Zeilen beigegeben ist. Es zeigt im mittleren Theil die Kreuzigung Christi, auf den Flügeln die Familie des Donators, links die männlichen, rechts die weiblichen Glieder, begleitet von den Heiligen Nicolaus von Bari einer- und Margaretha andrerseits; oben an den Flügeln die Wappenschilde derer von Humbracht und Faut von Monsberg. Ein drittes Bild, wiederum die hl. Anna mit Maria und dem Jesuskinde, jedoch von wesentlich geringerem Umfang als das zuerst genannte, befindet sich gleichfalls im Städel'schen Institut. Hier ist die Gruppe der heiligen Frauen, von zwei musizirenden Engeln und drei zur heiligen Verwandtschaft gehörigen Kindern abgesehen, nur von Joseph und Joachim begleitet. Die Herkunft des Bildes ist unbekannt, dem Institut fiel es 1861 als Vermächtnifs seines früheren Inspektors J. D. Passavant anheim.

Es sind neuerdings gegen die Zusammengehörigkeit dieser Bilder, die man seit Passavant's Zeit als Werke einer und derselben Künstlerhand anzusehen gewohnt war, Bedenken laut geworden. Und es ist wahr, dafs nicht unmerkliche Unterschiede zwischen ihnen bestehen, besonders zwischen den zwei Bildern der Städel'schen Gallerie, von denen das eine, das Triptychon, lockerer in der Behandlung und heller im Ton ist, als das andere Bild mit Anna und Maria. Doch zeigen beide, jedes in seiner Art, zugleich so viele Analogien zu dem Sippenaltar der städtischen Sammlung, jenes in seiner helleren Farbe, in der Landschaft und in einzelnen figürlichen Typen, dieses in der Zeichnung, Theilen der Gewandung und wiederum in einzelnen typisch wiederkehrenden Zügen der Gesichts- und Körperbildung, wie etwa den unschönen Kinderfiguren oder den sonderbar nach den Schläfen hin verschobenen Augenbrauenbogen, dafs ihre gemeinsame Abstammung dennoch durchaus im Bereich des Möglichen liegt. Es ist im Gebiet der allgemeinen Geschichte ein guter und bewährter Grundsatz der Quellenforschung, dafs man nicht auf verschiedene Ursprünge zurückführt, was sich als geistiges Eigenthum eines und desselben Autors, auch bei Abweichungen des Stils im Einzelnen verstehen läfst. In unserer besonderen kunstgeschichtlichen Disziplin sollte die vergleichende Kritik etwas weniger Scheu vor der Anwendung ähnlicher Prinzipien gegenüber den Denkmälern zeigen, als mitunter geschieht. So möge denn Passavant im vorliegenden Falle Recht und seine Ansicht Geltung behalten, dafs die erwähnten Bilder in der That von einer und derselben Hand sind. Die Unterschiede, die sie untereinander zeigen, werden dann vielleicht dieselben Bilder um so mehr geeignet erscheinen lassen, um von ihrer auch räumlich so bequem sich darbietenden Konfrontirung aus zu einer möglichst umfassenden Feststellung der künstlerischen Eigenart ihres Urhebers fortzuschreiten.

Was diesen Punkt anlangt, so hat Justi schon vor Jahren die entscheidende Direktive gegeben, indem er den nahen Zusammenhang aufdeckte, in welchem unser Künstler mit den Niederlanden und insbesondere mit der Kunstweise des Quinten Massys steht.[3]) Der leichte Vortrag, der seiner Malerei eigenthümlich ist, gefördert durch ein dünn und fliefsend sich verarbeitendes Bindemittel, ist auch für Massys bezeichnend; es ist eine besonders virtuose Anwendung jenes Verfahrens, das der Sprachgebrauch des XVI. Jahrh. insgemein als Malerei in Oelfarben bezeichnet, obwohl es mit unserer heutigen Oelmalerei nicht viel mehr als den Namen gemein hat. Auch die handwerklichen Gepflogenheiten sonst lassen bei dem einen wie bei dem anderen Meister verwandte Züge erkennen, dahin gehört der im Vergleich zum Kunstgebrauch der vorhergehenden älteren Zeit

[3]) »Jahrbuch der Kgl. Preufsischen Kunstsammlungen« IX, p. 150.

mäfsige Aufwand von Stoffen zur Drapirung der Figuren, das Landschaftliche, im Baumwuchs wie im Aufbau der frei erfundenen Fernsichten und die architektonische Ausstattung der den thronenden heiligen Frauen bereiteten Sitze, die in reichem Flamboyantstil gehalten und mit Messingtheilen und kostbaren geschliffenen Achatsäulen geschmückt sind. Werthvolle Anhaltspunkte zum Vergleich werden besonders die Bilder aus Massys' Frühzeit geben, bezüglich deren ja wohl auf Grund von Waagens und Scheiblers Forschungen ein gewisser Konsensus als bestehend angenommen werden darf.[4]) Ich möchte da vor Allem auf die Gestalt der Jungfrau Maria hinweisen, die bei dem Frankfurter Meister mit ihren etwas herben Gesichtszügen, der weichen, fast knochenlosen Bildung der Hände und in ihrem Kostüm von dunkelrother Farbe mit schmal zulaufendem eckigen Halsausschnitt, dazu im Schmuck der aufgelöst auf die Schultern herabfallenden Haare sich ganz auffallend dem bei Massys beliebten Typus annähert.

Diese Anklänge gerade an die Frühzeit des grofsen Antwerpener Künstlers, als dessen erste datirte Arbeit ein Werk aus dem Jahre 1503 feststeht, gewinnen nun aber ein erhöhtes Interesse dadurch, dafs auch die Daten, welche wir für die Thätigkeit des „Meisters von Frankfurt" an diesem Orte anzunehmen berechtigt sind, in die ersten Jahre des beginnenden XVI. Jahrh. fallen. Wichtig ist für diese chronologische Bestimmung vor Allem das Votivbild mit dem Humbracht'schen Wappen im Städel'schen Institut (vergl. Lichtdruck). Der Donator, den der linke Flügel des Bildes in andächtiger Haltung, knieend, mit dem Rosenkranz zwischen den gefalteten Händen zeigt, ist uns eine weniger räthselhafte Persönlichkeit, als der Künstler, der ihn gemalt hat. Es ist nach dem Wappen seiner Ehefrau auf dem rechten Flügel und nach den Namen der Schutzpatrone auf beiden Flügelbildern zu schliefsen, der Frankfurter Patrizier Claus Humbracht, von dem wir wissen, dafs er 1440 geboren, 1471 in die Adelsgesellschaft vom Hause Limburg rezipirt worden und im Jahre 1504 gestorben ist.[5]) Hinter ihm knieen seine drei Söhne: Claus, Jakob, der in Antwerpen ansässig war und dort im Jahre 1503 einen eigenen Hausstand gründete und Johann, der 1504 geistlich wurde und noch im selben Jahre eine Präbende vom Frankfurter Liebfrauenstift erhielt.[6]) Wie der Donator links mit seinen Söhnen, so erscheint in gleicher andächtiger Haltung rechts im Flügelbilde mit den Töchtern seine Gattin Greda Brun genannt Faut von Monsberg. Sie vermählte sich mit Claus Humbracht im Jahre 1471, ihr Todesjahr ist 1501. Von den drei Töchtern Margarethe, Kathrine und Anna ist die letzte an der Tracht der büfsenden Schwestern der hl. Maria Magdalena, der sogenannten „weifsen Frauen" kenntlich, in deren Kloster in Frankfurt sie 1499 eintrat. In den von diesen Persönlichkeiten feststehenden Lebensnachrichten sind alle nöthigen Anhaltspunkte gegeben, um zu einer sicheren Datirung des Ex-Voto zu gelangen, besonders tragen dazu die schon erwähnten biographischen Daten des Vaters und des jüngsten Sohnes bei. Das Werk kann nicht vor 1504 entstanden sein, denn der nachmalige Kanonikus Johann Humbracht, der im Bilde bereits im Gewande eines Subdiakons erscheint, hat erst in diesem Jahre die entsprechenden Weihen empfangen. Das Bild ist aber auch schwerlich nach dem genannten Jahre, welches zugleich das Todesjahr des älteren Claus Humbracht ist, gemalt worden, sei es nun, dafs dieser selbst noch den Auftrag ertheilt hat, oder aber dafs, worauf andere Momente hinweisen, seine Kinder das Werk gemeinsam zum Gedächtnifs ihrer hingeschiedenen Eltern gestiftet haben. Auf diesen letzten Gedanken, dafs wir es hier mit einem Epitaphbilde zu thun haben, leitet nicht zum

[4]) Brüssel Nr. 21 und 75, Antwerpen Nr. 535. Vergl. dazu Waagen »Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen« I, p. 145 f.; derselbe im »Kunstblatt« 1847, p. 202; Scheibler in der »Zeitschrift für christl. Kunst« 1891, Sp. 139 ff., und theilweise zustimmend Justi im »Jahrbuch der Kgl. Preufsischen Kunstsamml.« VIII, p. 28. Die von Engeln umgebene thronende Madonna des Museums in Antwerpen (Nr. 535) dürfte noch darauf zu prüfen sein, ob sie nicht geradezu als eine frühe Arbeit des Frankfurter Meisters anzunehmen ist, was in Ansehung der Marienfigur und der Köpfe der Engel nicht unmöglich scheint.

[5]) Ich entnehme diese sowie die folgenden Humbracht'schen Familiennachrichten der für Frankfurts Geschichte unschätzbaren Quelle von Fichard's »Geschlechtergeschichte«, deren Manuskript im Frankfurter Stadtarchiv aufbewahrt wird.

[6]) Vergl. auch »Quellen zur Frankfurter Geschichte«, Bd. II, herausgegeben von R. Jung, Einleitung p. XII.

wenigsten die merkwürdige, hierneben abgebildete Darstellung hin, die auf der Aufsenseite des geschlossenen Flügelpaares erscheint: in einer Aedicula, auf einer Bahre ausgestreckt, ein nackter menschlicher Leichnam, darunter die Inschrift: *COGITA MORI* und darüber auf einem jener vielfach verschlungenen Spruchbänder, wie sie dem niederländischen Zeitgeschmack um die Wende des Jahrhunderts und noch später geläufig sind, das nachstehende, etwas verunglückte Distichon:

*VOS · QVI · TRANCITIS · NOSTRE · MEMORES · ROGO · SITIS ·*
*QVOD · SVMVS · HOC · ERITIS · FVIMVS · QVANDOQVE QVOD · ESTIS ·*

Der Inhalt der Legende selbst scheint darauf hinzuweisen, dafs diese Darstellung — die übrigens auch an sich als ikonographische Seltenheit Beachtung verdient — sich nicht nur obenhin an die bekannten Todesallegorien anlehnt, wie sie der Phantasie des späteren Mittelalters geläufig sind, sondern dafs sie, einem keineswegs vereinzelten Brauche der Zeit gemäfs, dazu bestimmt gewesen ist, an der Ruhestätte der Todten den Lebenden Gedächtnifs und Fürbitte nahezulegen. Claus Humbracht ist im Chor der Barfüfserkirche in Frankfurt begraben worden; noch ist, wenn auch das ältere Gotteshaus vor mehr denn hundert Jahren dem Neubau der bekannten heutigen Paulskirche weichen mufste, in mehreren Epitaphiensammlungen des XVII. und XVIII. Jahrh. der Text der unter dem Todtenschilde angebrachten Inschrift erhalten, welche die Stelle seines Begräbnisses bezeichnete: *„Nach der geburt Christi 1504 uf des h. creuzes erhebung starb der ehrsamb Claus Humbracht burger zu* F*rank*f*urt dem Gott gned*ig *und barmherzig sein wolle. Amen.“*[7]) Wenn unser Triptychon, woran ich nicht zweifeln möchte, ursprünglich an der Begräbnifsstelle des Claus Humbracht im Chor „Zu den Barfüfsern“ aufgestellt gewesen ist, so dürfte es wohl schon wenige Jahrzehnte später auf demselben Wege dem geistlichen Besitz entfremdet worden sein, wie zahlreiche Votivbilder aus anderen Frankfurter Kirchen, die nach der endgültigen Einführung der Reformation im Jahre 1533 von ihren Plätzen entfernt und den Familien der Donatoren zurückgegeben wurden.[8]) Im Jahre 1818 wurde das Bild aus dem Besitz einer Frau von Glauburg, geb. von Stalburg von der Administration des neugegründeten Städel'schen Instituts angekauft.

[7]) Nach der Abschrift in der Epitaphiensammlung des Dr. Johann Max Zum Jungen (ca. 1650). Frankfurter Stadtarchiv MS. Glauburg de 1854 A. 7.

Um noch einmal auf Claus Humbracht und die Seinen zurückzukommen, so könnte der Umstand, dafs, wie erwähnt, von seinen Söhnen einer in Antwerpen ansässig war, zu der Vermuthung führen, dafs auch Bestellung und Vollendung des der Schule von Antwerpen so nahe verwandten Triptychons dort an Ort und Stelle erfolgt sei. Der Künstler wäre um des leicht zu transportirenden Bildes willen in diesem Falle nicht einmal genöthigt gewesen. seinen Aufenthalt zu wechseln und der sogen „Meister von Frankfurt“ hätte wohl gar den Boden der Mainstadt überhaupt nie betreten. Das letztere ist denkbar, aber doch nicht wahrscheinlich, im Gegentheil: das stilistisch und wohl auch zeitlich mit dem Humbracht'schen enge zusammengehörige zweite Werk, das der Künstler für Frankfurt ausgeführt hat, der Sippenaltar im historischen Museum der Stadt, der aus der Kirche des ehemaligen Frankfurter Dominikanerklosters stammt, ist ein Werk von so stattlichen Dimensionen, dafs es kaum wo anders, als an dem Platze, für den es bestimmt war, angefertigt sein kann.

Die Bestimmung des Alters ist bei diesem Bilde wesentlich erschwert durch den Umstand, dafs es augenscheinlich keine Familienstiftung ist und somit äufsere Anhaltspunkte zur Datirung, wie sie oben gegeben waren, hier fehlen. Nicht unmöglich ist, dass eine der zahlreichen Bruderschaften, die ihre Altäre und Andachten in der Kirche der Predigermönche hatten, das Werk auf ihre Kosten hat malen lassen. Dem würde der Umstand jedenfalls nicht widersprechen, dafs die meisten der heiligen Männer und Frauen im Mittelbilde augenscheinlich porträtmäfsige Züge tragen, in denen entsprechend einer nicht selten geübten Gepflogenheit der Zeit, die Bildnisse von einzelnen besonders geschätzten Donatoren zu vermuthen sein dürften. Leider sind wir in Ansehung des Werkes auch von sonstigen Quellen so gut wie ganz im Stich gelassen. Das Frankfurter Archiv besitzt zwar die Geschichte des

[8]) Vergl. den Bericht in Dr. Johann Fichard's „Annalen“ (»Quellen zur Frankfurter Geschichte« II, p. 253.)

Dominikanerklosters in einer fünf starke Folianten umfassenden handschriftlichen Chronik, die einer der Konventualen des vorigen Jahrh., P. Jacquin, aus den Beständen des ehemaligen Klosterarchivs mit bewundernswerthem Fleifse zusammengetragen und bis 1778 geführt hat, aber eben diese ist dem vorwiegend auf die politischen Dinge gerichteten historischen Interesse jener Zeit entsprechend, in Bezug auf die Kunstschätze des Klosters schweigsamer, als uns heute lieb ist. Aus einem erst vor wenig Jahren in der Frankfurter Stadtbibliothek auf-




Votivbild des Claus Humbracht (Aufsenseite bei geschlossenen Flügeln).

gefundenen und inzwischen dem städtischen Archiv einverleibten Verzeichnifs der Altäre der Dominikanerkirche, das noch vor Ablauf des XV. Jahrh. angefertigt zu sein scheint, und dessen Kenntnifs ich der Zuvorkommenheit des Stadtarchivars Herrn Dr. Jung verdanke, geht nur soviel hervor, dafs der Altar, dessen Zierde unsere Tafel einst gebildet haben mufs, im Jahre 1492 geweiht worden ist.[9]) Dieser Zeitpunkt ist natürlich viel zu früh für die Entstehung des Bildes. Man scheint in der in den siebenziger Jahren des XV. Jahrh. von Grund aus umgebauten Kirche überhaupt erst verhältnifsmäfsig spät an die künstlerische Ausschmückung der Altäre gelangt zu sein; über die hiefür getroffenen Veranstaltungen findet sich die früheste Nachricht im Jahre 1496.[10]) Damals wurde das Retabulum des Hochaltars in der Kirche errichtet, dann folgen in einem mehr als zwanzig Jahre umfassenden Zeitraum eine Reihe der bedeutendsten Stiftungen, die dem Frankfurter Dominikanerkloster noch für lange Zeit den Ruf einer der ersten Pflegestätten kirchlicher Kunst weit und breit verliehen haben: darunter der Kreuzaltar des älteren Holbein, Dürer's Himmelfahrt Mariä, ein Johannesaltar von Hans Baldung Grien u. a. m.

In diese Reihe von Stiftungen gehört auch der Sippenaltar des sogenannten Frankfurter Meisters hinein, und zwar, wie ich glaube, ziemlich an den Anfang derselben. Dafür spricht neben anderen minder verläfslichen Anzeichen vor Allem der nahe Zusammenhang, den, wie schon erwähnt, die technische Behandlung des Ganzen mit dem Humbracht'schen Votivbilde von 1504 unverkennbar an den Tag legt.

Die Art der Ausführung des dritten der in Frankfurt befindlichen Werke unseres Künstlers, des kleineren Annenaltares im Städel'schen Institut, verfolgt neben der der beiden anderen etwas mehr ihre eigenen Wege. Es fehlt ihr die flotte Routine der Arbeit, welche jene zeigen, zugleich aber kennzeichnet sie sich durch eine Gewissenhaftigkeit der Durchbildung bis ins Einzelne und Kleinste, vermöge deren sie jenen an künstlerischem Werth einerseits nicht nachsteht und andererseits in besonderer Weise den mit hingebender Sorgfalt gearbeiteten Frühbildern des Massys nahekommt, deren wir oben zu gedenken Veranlassung hatten. Alles in Allem genommen eignet dieser dritten Tafel ein etwas archaischer Zug im Vergleich zu den beiden anderen, wofür neben der gröfseren Strenge der Arbeit die Gewandbehandlung besonders bezeichnend ist. Vor Allem die beiden mit Musikinstrumenten versehenen Engel, die rechts und links zur Seite des Thrones stehen, zeigen statt des weich und rundlich gehaltenen Falles der Gewandstoffe, wie ihn jene aufweisen, noch die hart und eckig geformten Faltenzüge, die wir als eine spezifische Eigenthümlichkeit des XV. Jahrh. bezeichnen dürfen, und die ja auch noch um die Wende des Jahrhunderts in den Niederlanden die Regel bilden. Die Konsequenz dieser Beobachtungen liegt nahe genug. Wir gehen wohl nicht irr, wenn wir in dem Bilde der Anna selbdritt im Städel'schen Institut die früheste der in Frankfurt vorhandenen Arbeiten des unbekannten Meisters vermuthen. Es ist, wie ich gleich hinzufüge, wohl auch das früheste unter den bekannten Werken unseres Künstlers überhaupt, deren Verzeichnifs Gwinner[11]) am ausführlichsten,

[9]) »Dominikaner-Bücher« 19, p. 13: *Item altare prope capellam Wynrich Monis consecratum est anno domini m°cccc°xcII° ipso die sancti Clementis martyris per venerabilem dominum Heynricum de Reuenaco episcopum Veneconponensem, reverendissimi domini Bertholdi archiepiscopi Moguntini in pontificalibus vicarium generalem, in honore sanctorum Annae matris marie, Agnetis, Cecilie, Lucie, Otilie virginum, Martini episcopi, Valentini, Blasii, Georgii martyrum et sanctorum innocentium* etc. Wie man sieht, sind es dieselben Heiligen, denen der Altar geweiht ist, und die in unserem Bilde und den Aufsenseiten seiner Flügel wiederkehren, mit Ausnahme der unschuldigen Kindlein und der Heiligen Blasius und Georg, an deren Stelle in der Malerei Joseph und Gregor getreten sind. Die Gestalten der Heiligen Cäcilia und Ottilia, die sich unter den grau in grau gemalten Heiligenpaaren der Flügel befanden, fehlen heute, existirten aber noch zu Jacquin's Zeit, wie aus dessen Chronik (I. Bd., p. 256 u. 294) hervorgeht. Damals hingen sie zusammen mit den übrigen Grisaillen, aber von dem Ganzen bereits losgelöst im Winter-Refektorium des Klosters, während sich Mittelbild und Innenseiten der Flügel noch in der Kirche befanden. Die Kapelle des Winrich Monis, in deren nächster Nähe sich der Annenaltar befunden haben soll, war in der Reihe der vier Kapellen, die an die Südseite der alten, heute völlig veränderten Dominikanerkirche angebaut gewesen sind, wahrscheinlich die zweite vom Altar aus.

[10]) Siehe die Notiz zu diesem Jahre im Tagebuch des Job Rohrbach (»Quellen zur Frankfurter Geschichte«, Bd. I, herausgegeben von R. Froning, p. 267).

[11]) Gwinner »Kunst u. Künstler in Frankfurt a. M.«, p. 21 f.

wenngleich nicht vollständig aufführt. Alle übrigen bekannten Bilder des Meisters, die in München und Berlin, wie die in Köln und Antwerpen,[12]) zeigen nicht sowohl den mit sorgfältigem Bemühen vorbedachten und vollführten Ausdruck des künstlerischen Gedankens, wie die zuletzt erwähnte Frankfurter Tafel, sie bewegen sich vielmehr in der fertigen Formensprache eines Mannes, der ausgelernt hat, und dem das, was er zu sagen hat, längst zur Gewohnheit geworden ist. Ein weiteres Eingehen auf diese Werke liegt nicht im Bereiche meiner Aufgabe,[13]) bei der es eigentlich nur auf ein Begleitwort zu den Abbildungen des Humbracht'schen Altarbildes abgesehen war. Nur über die Beziehung unseres wandernden Künstlers zu Frankfurt und einige weitere Reisewege, die entweder er selbst oder seine Bilder möglicherweise genommen, sei noch ein kurzes Wort vergönnt.

Wie lange der Künstler in Frankfurt geblieben und ob ihm etwa noch andere Arbeit hier übertragen worden ist, darüber haben wir keine Kunde. Es ist auch wenig Hoffnung gegeben, dafs es vermöge eines glücklichen archivalischen Fundes noch einmal gelingen werde, mehr Licht über seinen Frankfurter Aufenthalt zu verbreiten. Da er anscheinend nur für Private und nicht in öffentlichen Diensten gearbeitet, und da er aufserdem wohl nie das Bürgerrecht der Stadt erworben hat, so wird man seinen Namen vergeblich in den Zinsbüchern der geistlichen Stifter oder in den Steuerlisten und Rechenbüchern der städtischen Verwaltung suchen, welche ja so ausführlich über seinen Doppelgänger, den wahren Fyoll, der in jenen Vorbedingungen mehr Glück gehabt hat, Aufschlufs gewähren. Auch für die Beziehungen des Künstlers zu anderen Orten sind nicht viel mehr als Vermuthungen möglich. Wäre seine Autorschaft an einem ihm neuerdings zugeschriebenen[14]) Altarwerk verbürgt, das 1823 aus der hl. Geist-Kapelle von Nykoebing (Falster) in das Kgl. Nationalmuseum zu Kopenhagen gelangt ist, so erschiene er uns hier in der Gesellschaft jener zahlreichen niederländischen Bilderproduzenten, welche bekanntlich gerade zu seiner Zeit in den Ostseeländern ein weites und dankbares Absatzgebiet für ihre Waare gefunden haben. Das Bild in Kopenhagen, ein Dreikönigenaltar, scheint eine Stiftung des dänischen Königshauses zu sein, der älteste der drei morgenländischen Weisen trägt die Züge des Königs Hans von Dänemark. Ich mufs nun aber gestehen, dafs ich zögere, der hier versuchten Zuschreibung beizutreten, denn so gewifs auch der Altar von Nykoebing von einem niederländischen Künstler herrührt, so vermöchte ich doch in den für seine Verwandtschaft mit unserem Frankfurter Meister geltend gemachten Beweisgründen nicht mehr als die Merkmale einer beiden gemeinsamen Schule, nicht aber die Züge einer und derselben Persönlichkeit zu erkennen. Will man für das Werk eine bestimmte Namengebung versuchen, so wäre eher die Richtung des Meisters vom Tode Mariä in Betracht zu ziehen, der die Malerei und namentlich der Madonnentypus doch wohl mehr entspricht.

Für anderweite Wanderungen unseres Künstlers gibt das Humbracht'sche Triptychon im Städel'schen Institut einen nicht uninteressanten Hinweis. Hier zeigt sich, worauf mich E. W. Moes in Amsterdam aufmerksam machte, links im Hintergrunde der Hauptdarstellung, im Stadtbilde von Jerusalem, Mauern und Zinnen überragend, der bekannte Glockenthurm des Doms von Utrecht, dessen Umrisse der Künstler doch wohl aus eigener Anschauung sich eingeprägt oder im Reiseskizzenbuch mit sich geführt hat.

Wichtiger und neben der Frankfurter Thätigkeit des Künstlers sicher das wichtigste ist, dafs eines seiner Werke ihn auch mit Köln in Berührung zeigt. Aus der dortigen Karthäuserkirche stammt das Triptychon mit der Beweinung Christi im Mittelbilde, das mit der Sammlung der Gebrüder Boisserée in den Be-

[12]) Berlin 575, 575 A und B. Köln 146, 147, 148. München 60, 61, 62. Antwerpen 168, 169, 170.

[13]) Eine vollzählige Uebersicht derjenigen Werke, die sich mit mehr oder minder gutem Recht dem Meister von Frankfurt zuschreiben lassen, möchte ich mir ebenso für eine spätere Gelegenheit vorbehalten. Hier sei nur in Ergänzung zu Gwinner's Aufzählung bemerkt, dafs die zwei von ihm unter Nr. 8 ohne nähere Beschreibung erwähnten Tafeln identisch sein dürften mit zwei grau in grau gemalten Stücken, von denen das eine die Flucht nach Egypten, das andere den bethlehemitischen Kindermord darstellt, beide jetzt im Besitz von Fräulein von Marcuse in Bern (Eichenholz; jedes h. 0,535 *m*, br. 0,545 *m*. Es sind echte und achtbare Bilder des Meisters.

[14]) »Danske Altertavler fra den senere Middelalder«. Text von Francis Beckett (Kopenhagen 1895), p. 139 ff. und Taf. LVI.

sitz der Pinakothek übergegangen ist. Zeitlich dürfte die hier obwaltende Beziehung zu Köln später anzunehmen sein, als jene zu Frankfurt, denn die Komposition des aus Köln herrührenden Bildes zeigt in der Anordnung des vom Kreuze abgenommenen Leichnams mit den umgebenden heiligen Personen eine so weitgehende Abhängigkeit von dem berühmten Altarwerk, das Meister Quinten zwischen 1508 und 1511 für die Antwerpener Liebfrauenkirche schuf, dafs seine Ausführung vor diesem Termin kaum denkbar scheint. Zur geschichtlichen Würdigung seines Urhebers hat, wie schon angedeutet, dieses Bild nächst den Frankfurter Tafeln das Meiste beizutragen. Vor Allem die Ortsnachbarschaft, in der es in Köln mit den für zwei andere Kirchen dieser Stadt gelieferten Hauptwerken eines zweiten Antwerpeners, des sogenannten Meisters vom Tode Mariae, erscheint, sichert ihm hier seine eigenartige Bedeutung. Eine gewisse Kameradschaft der Schule ist ja ohnehin schon mehrfach zwischen beiden Künstlern bemerkt worden. Wenn man jedoch bisher gewohnt war, sich beide nebeneinander als parallele Erscheinungen zu vergegenwärtigen, so wird sich ihr Verhältnis jetzt auf Grund der für den Beginn der künstlerischen Laufbahn des „Frankfurters" neu gewonnenen Daten doch wesentlich anders darstellen.

Die erste Version der bekannten Darstellung des Sterbebettes der Maria, die früheste datirte Arbeit des nach ihr benannten Künstlers, in welchem neuerdings mit gutem Grunde der ältere Joos van Cleve vermuthet wird, rührt aus dem Jahre 1515 her. Hier erscheint der Autor zwar als ein fertiger Künstler, aber noch steht er im Beginn der Meisterjahre, in die der Andere schon um die Wende des Jahrhunderts eingetreten zu sein scheint. Abhängig sind sie beide in ihren Anfängen von Quinten Massys, aber jener als ein wesentlich jüngerer, dieser als ein mit Quinten nahezu gleichalteriger Künstler. Erwägt man den Einflufs, den die Antwerpener Schule als solche in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrh. auf die Entfaltung neuer künstlerischer Strebungen in Köln durch eben jenen Joos van Cleve ausgeübt hat, so käme man wohl in Versuchung, sich vor oder neben ihm unseren älteren Künstler in die Rolle eines Vorläufers oder auch Wegbereiters hineinzudenken, erschiene nicht dessen Auftreten in Köln doch zu sehr vereinzelt und würde er nicht überhaupt an Bedeutung gar zu weit durch den jüngeren Rivalen überflügelt. Dennoch darf in einem Gesammtbilde der Kölner Schule neben dem Meister vom Tode Mariä der ältere Stammesgenosse nicht übersehen werden, und in einer Reihenfolge von Nachbildungen altkölnischer Malerwerke, wie sie diese Blätter mit der Zeit zur Anschauung bringen wollen, konnte der Name des „Meisters von Frankfurt" nicht entbehrt werden. Die Werke unseres Künstlers hat Ernst Förster früher einmal als „Wegspuren der weiterschreitenden Kunst" bezeichnet. Damit ist ihnen gewifs nicht zu viel Lob gespendet; aber sollten sie auch nur Spuren einer fortschreitenden Entwickelung zu vergleichen sein, so deuten sie doch eben damit eine für die Rheinlande überaus wichtige künstlerische Bewegung an: es ist dieselbe, deren weiterem Verlaufe Köln die bekannten Meisterwerke von St. Maria in Lyskirchen und St. Maria im Capitol zu verdanken gehabt hat.

Frankfurt a. M. Heinrich Weizsäcker.

[Dafs die beiden letztgenannten Gemälde aus dem Jahre circa 1520 bezw. 1524 von ihren kölnischen Stiftern Nicasius Hackeney, bezw. Johann Schmitgen direkt in Antwerpen bestellt waren, ist mehr als wahrscheinlich. Der Ruf der Antwerpener Schule hatte bereits seit dem Anfang des XVI. Jahrh. weite Verbreitung gefunden und die vielfachen Handelsbeziehungen der Kölner Patrizier mit Antwerpen erleichterte den Verkehr mit den dortigen Künstlern. Diese bezogen sogar später (von 1546 an) mit ihren Gemälden den Kölner Markt, wie sich aus den Kölner Rathsverhandlungen ergibt (gemäfs Mittheilung Merlo's in den »Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein« Bd. IX, S. 41). Im Umgang des Minoritenklosters hatten sie zur Zeit der freien Kölner Messe ihren Stand auf Grund der ihnen von den beiden damals regierenden Bürgermeistern Arnold van Brouwiller und Peter van Heimbach ertheilten Erlaubnifs, und als die Kölner Malerzunft sich darüber beim Senat beschwerte und dieser den Bürgermeistern zustimmte, ging sie sogar zu Gewaltthätigkeiten über. Direkte Bestellungen von Seiten Kölner Stifter bei Antwerpener Malern können also nicht befremden, und es wird öfter vorgekommen sein, was durch mehrere Beispiele im Wallraf-Richartz-Museum erwiesen wird, namentlich durch die Tafel des Martin van Heemskerk († zu Haarlem 1. Okt. 1574) St. Nikolaus und Sta. Margaretha mit den Stifterbildnissen kölnischer Patrizier aus der Schule B. Bruyn's, dafs zu den Heiligendarstellungen der niederländischen Meister die Kölner Maler nur die Donatorenfiguren hinzufügten.] D. H.

## Spätgothische seidenbestickte Leinenborte.

Mit Abbildung.



Die hier abgebildete, dem germanischen National-museum in Nürnberg gehörige Stickerei, $53^1/_2$ *cm* lang, $7^1/_2$ *cm* breit, besteht in einem graziös geführten Rankenzug, dessen einzelne Windungen je eine phantastische Blume oder Blättergruppe umschliefsen. Die ganze buntfarbige Seidenstickerei ist im haute-lisse-Stich, einer Art von Kettenstich, ausgeführt, die Blätter und Blumen aber zum Theil im Lasurstich, insofern dieselben aus dicht nebeneinandergelegten, an den Rändern umgebogenen Goldfäden gebildet sind, gelblichen Seidenfäden, die mit metallischen Goldlamellen umwickelt sind. Diese sind mit weifslichen, schwärzlichen, blauen Seidenfäden im Ueberfangstich derart übersponnen, dafs die betreffenden Blätter und Blüthen im Glanze goldener Lichter schimmern und in Verbindung mit den ganz in Farben: in Roth, Grün, Blau, Gelb, Weifs gehaltenen Parthien eine überaus vornehme, bezaubernde Wirkung ausüben. Hierzu trägt auch noch die Zeichnung, wie die blau- und gelbgrüne Färbung der sie umrahmenden Rankenzüge bei, die in ihren eleganten Verschlingungen und wechselvollen Motiven das Muster beherrschen, ohne die Wirkung der einzelnen Blumen zu beeinträchtigen, die trotz ihrer Verschiedenheit sich vortrefflich ergänzen. Auffallend ist bei dieser vornehmen Stickerei, dafs der einfache weifsliche Leinengrund belassen ist, dessen feine Körnung um so wohlthuender berührt, als der dünne schwarze Kontur, der die Zeichnung überall umgibt, sie von dem lichten Grunde auf's bestimmteste abhebt. In der spätgothischen Periode scheint diese mustergültige Borte am Niederrhein oder in Flandern von sehr geübter Hand ausgeführt zu sein, und wenn die schimmernde Lasurtechnik einer Stickerin zu schwierig vorkommt, so mag sie dieselbe durch den Kettenstich ersetzen. Nichts möge aber geändert werden an der ganzen Linienführung, deren korrekte Stilisirung dem Ganzen seinen eigentlichen Werth verleiht mit der schönen harmonischen Abwechselung von Grund und Füllung. Wie oft wird der eine wie der andere Vorzug vermifst in den zahllosen gothisirenden Rankenstickereien, welche als ein vielgeplagtes Motiv die modernen Stäbe, Stolen u. s. w. verzieren, vielmehr verunstalten. — Wozu diese Borte ursprünglich gedient hat, ist mit Sicherheit nicht zu bestimmen. Ihr Leinenfond legt die Vermuthung nahe, dafs sie auch für die Verzierung von Leinenzeug verwendet werden sollte, und wenn sie nicht ein aufsteigendes Muster zeigte, so würde der Schlufs nahe liegen, sie habe eine Parura gebildet, also das in der Regel freilich etwas kürzere, aber breitere Band, welches die Oberkante des Schultertuches, die Unterkante der Albe und die Handkante ihrer Aermel im späteren Mittelalter zu schmücken pflegte. Welche Sorgfalt diesen Schmuckstücken zu Theil wurde, beweisen manche in den Kirchenschätzen erhaltenen Exemplare, deren Fond vielfach aus Sammet besteht, obwohl dafür Leinen geeigneter erscheint. — Soll das vorliegende Muster zur Ausstattung einer Dalmatik oder Stola verwendet werden, so ist ein anderer Grundstoff, etwa Seide zu wählen, für den sich aber auch eine starke Bindung empfiehlt, damit nicht zu starke Wellung der Borte die zu ihrer Wirkung erforderliche Konsistenz vorenthalte. Schnütgen.



## Der Schild von Seedorf.

Mit Abbildung.



in einsam Dörfchen, kaum genannt, kaum bekannt, liegt an der südwestlichsten Bucht des Vierwaldstättersees — Seedorf. Ein stiller Fleck Erde, selbst wenig bietend, doch in hochromantischer Alpennatur dastehend. Die ganze Thalsohle Uris wird ja von einem Kranze grofsartiger Berge umrahmt und dies herrliche Panorama erschliefst sich gerade von Seedorf aus dem Auge in seiner ganzen Pracht. Hoch über ihm ragen die eisigen Gletscher und zu seinen Füfsen plätschern und tosen, brausen und wogen die Wellen des Sees ans schilfichte Ufer. Bietet Seedorf an sich selbst wenig Anziehendes, so tauchen doch aus fernen Zeiten einige historische Erinnerungen auf, welche die Mühe lohnen, festgehalten zu werden. Einst war Seedorf ein weit vorgeschobener Posten der Civilisation; heute ist es nur mehr das stille Heim gottgeweihter Jungfrauen. Einst war es der ersehnte Ruhepunkt nach gefahrdrohender Schifffahrt über den See, der Schlüssel zu Uris wilden Thälern, ein Asyl für den ermüdeten Wanderer, der Sicherheits-, Wacht- und Führerposten über das wilde Gotthardsgebirge nach Italiens sonnigen Gefilden, das Fort im Felsengebirge; heute lassen Bahn und Dampfer den einsamen Ort links liegen. Einige ärmliche Bauernfamilien fristen dort ein kümmerlich Dasein und fromme Töchter, die der Welt abgeschworen, beten dort als Weltvergessene auch für die Gottvergessenen. Fast wie ein Märchen aus alter Zeit steht in Seedorf noch ein Schlöfschen da. Dem Untergange schien es geweiht; da haben sich pietätvolle Männer seiner erbarmt und aus Vergessenheit und Zerfall ist das schöne Weiherschlofs wieder in alter Pracht erstanden. A Pro, ein stolzer Condottiere in fränkischem Dienst, hatte es um die Mitte des XVI. Jahrh. erbaut. Ganz abgeschieden von der Welt liegt's draufsen im sumpfigen Ried. Noch stehen die Mauern rundum mit ihrem Zinnenkranz und den Mordgängen. Ein breiter Graben mit fliefsendem Wasser und einer Zugbrücke verschlofs einem jeden unlieben Gast den Zutritt zur Veste. Das Schlöfschen selbst ist ein schmuckes Ding, mit Rittersaal und lauschigen Gemächern, mit wundervollem Ausblick auf den See, der zu Füfsen plätschert, mit Erker und Thürmchen, alles noch ganz spätgothischen Charakter tragend. — Nicht weit davon steht noch ein viel älterer Zeuge, beweisend, dafs Seedorf einst auch bessere Tage erlebte. Es ist der Burgfried der Edlen von Seedorf. Ein Geschlecht, das im XIII. Jahrh. blühte und dann rasch erlosch. Epheu hat das alte, zerfallene Gemäuer umsponnen. Selbst die Sage hat zu leben aufgehört, die einst diese Ruine umklungen.

Noch ein drittes Gebäude zieht unsere Aufmerksamkeit auf sich. Noch blüht's in hellem und doch stillem Glanze, aber auch von gar alten Zeiten uns erzählend. Es ist das Nonnenkloster Seedorf. Diesem wollen wir einen Blick weihen, um dann zu einem Denkmal alter Zeit überzugehen, welches bis in neueste Zeit das Kloster in seinen Räumen bewahrte. Jetzt ist das Kloster das traute Heim weltabgeschlossener, frommer Benediktinerinnen. Einst sah es hier ganz anders aus: Wohl lebte da auch eine Schaar gottgeweihter Damen nach der Regel des hl. Augustin; Chorgebet und Pflege der Kranken war ihre hohe Aufgabe. Doch das Ganze gehörte einst dem Ritterorden des hl. Lazarus. Neben dem Nonnenkloster stand das feste Haus der edlen Ritter. Nicht nur Chorgebet stieg zum Himmel empor, sondern auch Schwert und Lanze wurden da kräftig geschwungen, Vorübungen für den heifsen Kampf im heiligen Lande. Selbst in diesen fernen Thälern, mitten in der hohen Gebirgswelt, hatte die Gluth der ersten Kreuzzüge eine wundersame Blüthe erschlossen. In heiliger Begeisterung waren tapfere Männer auch aus den Schweizerbergen mitgezogen zur Eroberung des hl. Landes. Dort kamen sie in Berührung mit den Rittern des hl. Lazarus. Sie waren hocherstaunt über deren Muth und Tapferkeit. Immer voran trugen die Lazariter im heifsen Kampfe die Fahne des Kreuzes; auf den ersten und gefährlichsten Posten wollten sie gestellt sein. Die Vorhut bildeten sie beim Angriff; die Deckung war ihre Aufgabe beim Rückzug. Todesmuthig opferten sie ihr Blut und niemals sah man sie fliehen. Daheim weihten sich die Lazariter nicht weniger hingebungsvoll der Pflege der ärmsten aller Armen — den Leprosen. Ist's zu verwundern, wenn solchen Rittertugenden

die höchste Achtung gezollt wurde; Achtung, die nicht nur zu anerkennenden Worten, sondern zu hochherzigen Thaten führte. Die Stiftung von drei Lazariterhäusern auf deutschem Boden war die Folge davon. Marschall Gottfried von Staufen, sein Sohn Otto und sein Bruder Werner hatten mit Kaiser Friedrich 1189 den Kreuzzug mitgemacht. Voll Bewunderung über der Lazariter Grofsthaten hatten sie dem Grofsmeister in Jerusalem versprochen, den Lazaritern auf ihrem Grund und Boden im heimathlichen Breisgau ein Ordenshaus zu stiften. So entstand die Ritterkommende Schlatt. (A. Poinsignon in »Schau ins Land« 1884.)

Die zwei anderen Häuser finden wir auf Schweizerboden. Vogt, später Graf, Rudolf von Rapperswil war ebenfalls im hl. Lande gewesen. Er baute den Lazaritern ein Haus in Gefenne, Gfenn bei Diebendorf im Kanton Zürich. (Arnold Nüscheler in »Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft Zürich« Bd. IX, 1856.) Das dritte Haus ist unser Seedorf. Gründer desselben ist Ritter Arnold von Briens. Ob er sich auch mit obigen Gründern am Kreuzzuge Kaiser Friedrichs I. betheiligte, ist nicht sicher, doch wahrscheinlich. Leider erzählen uns die Urkunden sehr wenig von diesem edlen Ritter. Urkundlich erscheint Arnold von Briens zum ersten Mal am 3. März 1219. Er ist Zeuge, wie Kuno von Briens den Kirchensatz von Briens an den Abt von Engelberg vergabet. Das Nekrologium von Seedorf nennt Dominus Arnoldus de Briens als Gründer des Hauses. Wohl die gleiche älteste Hand trägt unterm 25. März ein: *Dominus Arnoldus miles Nobilis de Briens, fundator istius domus obiit.* Mit ziemlicher Sicherheit dürfen wir die Entstehungszeit des Nekrologiums auf 1225 ansetzen. (Ant. Denier „Die Lazariterhäuser in Seedorf", »Jahrbuch für schweizer. Geschichte« Bd. XII.) Noch zweimal taucht Arnolds Name in Urkunden auf; da wird er aber schon zu den Verstorbenen gezählt. Walther von Briens verzichtet in einer undatirten Urkunde, die zwischen 1244 bis 1252 eingereiht werden dürfte, auf allen Besitz, den Ritter Arnold von Briens der Kirche des hl. Lazarus zu Handen der Ritter dieses Ordens verliehen. Im Jahre 1270 kauft Vogt Philipp von Briens die Güter, welche der längst verstorbene Arnold einst den Lazaritern vergabet, von diesen um 20 Mark wieder zurück. Das ist alles, was uns die Urkunden über Arnold von Briens erzählen. Die später üppig blühende Sage hat ihre wuchernden Ranken um den historischen Kern geschlungen. Sie läfst Arnold von Briens vom hl. Lande heimkehren und zwar nennt ein Manuskript das Jahr 1099, das andere 1197; am Gestade des Vierwaldstättersees schlummert er ermüdet ein, hat einen wunderbaren Traum, und dadurch bewogen, gründet er an dieser Stätte ein Kloster.

Mit Sicherheit läfst sich das Gründungsjahr von Seedorf nicht bestimmen; sehr wahrscheinlich war es 1197. Weil Bischof Eberhard von Konstanz die Kirche des hl. Lazarus am 7. Juni 1254 von Neuem weiht, dürfen wir den Schlufs ziehen, sie müsse schon länger bestanden haben. Komthur Arnold führt 1289 mit der Abtei Zürich einen Zehnten-Streit; er bringt da an, dafs die Ritter die Güter schon vor 1215 besessen und in Folge dessen — laut Concils-Entscheid — selbe zehntenfrei seien. Ritter Arnold von Briens hat also wohl ganz zu Ende des XII. Jahrh. Seedorf gestiftet.

Ein höchst merkwürdiges Andenken an diesen edlen Ritter hat das Kloster noch bis in die jüngste Zeit bewahrt — dessen Schild. Früher hatte der Schild in der Kirche gehangen. Die spätere Zeit fand an dem morschen Brett keinen Gefallen mehr und so hing es dann vergessen in einem Schranke. Seit einigen Jahren glänzt der Schild als schönstes Kleinod in der Sammlung des Schreibers dieser Zeilen, im Pfarrhaus zu Attinghausen — ebenfalls an historischer Stätte — wohl gehütet. Im Mittelalter ist es ja oft Sitte gewesen, dafs die Stifter von Kirchen und Klöstern nach ihrem Tode ihr vornehmstes Abzeichen, den Schild, in der Kirche an bevorzugter Stelle, am liebsten über ihrem Grab, aufhängen liefsen. Das hat auch unser Ritter Arnold von Briens gethan und schon aus diesem Grunde möge die Beschreibung seines Weiheschildes in dieser Zeitschrift ihre Stätte finden. Unser Denkmal verdient um so mehr die vollste Aufmerksamkeit der Archäologen, weil es nebst dem bretonischen Schild in England der älteste bekannte Schild Europas ist; ein heraldisches Unicum, für die Wappen- und Waffenkunde durch sein Alter ein überaus merkwürdiges Stück. Innere und äufsere Merkmale weisen den Schild unbedingt dem Ende des XII. Jahrh. zu.

Der Kern des hier auf Grund einer photographischen Aufnahme abgebildeten Schildes

besteht aus Holz, eher Linden- als Tannenholz, und dieses hat eine Dicke von 0,015 *m.* Der ganze Schild ist sowohl auf der Vorder- wie Rückseite mit Pergament überzogen. Auf dieses ist Kreidegrund (Poliment) aufgetragen, der auf der Vorderseite sehr gut erhalten, auf der Rückseite, wo der Auftrag viel dünner war, zum gröfsten Theil abgefallen ist. Des Schildes Feld und zwar beidseitig ist in Tempera blau bemalt. Freilich jetzt trägt die Farbe mehr schmutzig-grünen Charakter. Des Schildes Bild ist ein steigender, rechts gewendeter Löwe in Silbertinktur. Die Form des Schildes ist ein nach oben etwas abgerundetes Dreieck. Der Schild ist nur nach oben ganz leicht gewölbt, möglich, dafs er ursprünglich eine ganz ebene Fläche bildete und erst durch das Alter sich etwas gebogen hat. Die unterste Spitze des Schildes ist abgebrochen. Die jetzige Länge beträgt 0,87 *m.* Die gröfste Breite, bei der linken Vorderpranke des Löwen (0,20 *m* vom oberen Rande) ist 0,67 *m.* Die geringste Breite ganz unten ist 0,16 *m.* Die oberste Breite des Schildes beträgt in Folge der Abrundung nach oben nur mehr 0,57 *m.* Zu unterst ist ein 0,13 *m* ausgespartes, weifses, schwarz umrandetes Dreieck, auf welches der Löwe mit dem linken Hinterfufs aufsetzt. Soll es das Postament des Löwen bilden, oder ist es der Urbacillus des in der Folgezeit sich entwickelnden Dreiberges? Der Löwe selbst erscheint in höchst merkwürdiger Gestaltung, in so eigenartig strenger Stilisirung, wie er ein zweites Mal kaum zu finden sein dürfte. Wollten wir uns nach stilistischen Anklängen erkundigen, so müfsten wir sie in den assyrischen Reliefs und in orientalischen Geweben mit Thiermustern suchen. Wie flott ist der Löwe in das Dreieck hineinkomponirt, dasselbe nach allen Seiten schön gleichmäfsig ausfüllend. Der Löwe liegt mit dem Schildfelde auf gleicher Fläche und doch ist er wiederum ganz eigenartig durch engobage[1]) herausmodellirt, fast plastisch über dem Grunde erhaben. Die Umrifslinien treten wellenförmig bedeutend über das Niveau heraus; ebenso sind die schnörkelhaften Zierlinien ordentlich erhöht aufgetragen. Auf den ersten Blick scheinen Umrisse und Zierlinien in gleicher Erhöhung; näheres Studium zeigt uns aber auch da, dafs nichts schablonenmäfsig modellirt, sondern dafs sich ein eigentlich künstlerisches Gefühl darin offenbart. Gewisse Kraftstellen im Löwen, wie Auge, Nüstern, Krallenansätze, Mitte des Rückgrates, Gelenke in den Pranken, sind mit einer Kraft herausmodellirt, die feines Formengefühl verrathen. Die heraldischen Löwen des XIII. Jahrh. bieten mit diesem Thiere wenig oder keine Anhaltspunkte. Unser Löwe ist weit vornehmer, heraldischer, um vieles strenger stilisirt gehalten, wie seine späteren Brüder. Derselbe ist ganz versilbert und schwarz konturirt, nur die Krallen und Zähne sind weifs mit schwarzen Umrifslinien und das Auge ist schwarz mit aufgesetzten weifsen Lichtern; sehr gut ist auch der Unterschied zwischen den vier Fang- und sechs Stockzähnen markirt. Die Abbildung bringt leider diese feinen Nuancen nicht mehr zur Kenntnifs. Die Höhe des Löwen beträgt 0,75 *m*, senkrecht steigend, der Kopf geht mit der Scheitelhöhe des Schildes aus; drei Pranken hat er in die Höhe geworfen und den Schweif über den Rücken erhoben; hingegen hält er die Zunge nicht ausgereckt.

Auf der Vorderseite, so ziemlich in der Mitte des Schildes, kommen noch acht hochköpfige, konische und vergoldete Nägel zum Vorschein; sie rühren von den Schildfesseln her. Rechts und links vom Kopfe des Löwen sind noch zwei Löcher, da war der Riemen — die Schildfessel — durchgezogen, dazu dienend, den Schild über die linke Schulter, die Spitze nach unten gerichtet, zu hängen.

Auch die Rückseite ist nicht ohne Interesse obwohl von ihrer Grundirung und Bemalung nur noch Spuren vorhanden und leider auch die Armgestelle weggeschnitten sind, von denen aber glücklicherweise sieben Ansätze noch erhalten sind. Diese geben uns einen Begriff, wie jene ausgesehen haben mögen. Während über die Schilde selbst in Werken der Waffenkunde und Heraldik vieles geschrieben worden, sind die Armgestelle vielfach unbeachtet geblieben.

[1]) Engobage ist eine Technik, welche der Töpfer anwendet, wenn er Verzierungen auf den Geschirren anbringen will. Engobirt sind auch alte Bodenplatten, deren Ornamente oft ziemlich starkes Relief zeigen. Mittelst eines Federkiels wird die flüssige Glasurfarbe auf das Thongeschirr aufgetragen und bildet dort die mehr oder weniger erhabene Zeichnung. Bei unserem Löwen hat man statt der Glasurfarbe gewöhnliche Leimfarbe verwendet. Die Arbeit läfst sich auch mit vollem Pinsel ausführen, doch ist dies bedeutend langweiliger. Das Vollenden, Ausglätten etc. ist natürlich mit dem Pinsel gemacht. Das Relief der Zeichnung ist durch dicken Auftrag von Leimfarbe erreicht.



Der Schild von Seedorf. (Aeltester heraldischer Schild Europas. Besitzer: Ant. Denier in Attinghausen, Kanton Uri, Schweiz.)

Essenwein beschäftigte sich noch in seinem letzten Lebensjahre lebhaft mit dieser Frage. Dafs der Schild zur Zeit des Kampfes oder Turniers an der linken Schulter oder am linken Arm festgehalten wurde, ist klar; dafs die linke Hand zugleich die Zügel führen mufste, ist ebenso einleuchtend. Die Tragart des Schildes war eine verschiedene. Auf dem Marsche oder Ritt wurde der Schild am Rücken getragen. Am Kopfe des Schildes war die Schildfessel, gewöhnlich ein Lederriemen, befestigt. Diese wurde um den Hals gelegt und so hing denn der Schild, die Spitze nach unten, am Rücken. Im Gefecht werden wir bei den Rittern eine doppelte Tragweise des Schildes unterscheiden müssen. Auf den ältesten Rittersiegeln finden wir den Schild an der linken Achsel hängend. Die rechte Seite deckte der Schutz des eigenen Schwertes; die linke Seite wurde durch den Schild geschützt. Hingegen zwingen mich die Ueberreste der Armgestelle an unserem Schilde, anzunehmen, dafs der Schild auch am linken Arm getragen werden mufste. Der Arm wurde in wagerechter Lage in die Armgestelle eingeschoben und mit der linken Hand zugleich der Zügel geführt. Auf unserem Schilde scheint auf der ganzen Fläche, welche die Armgestelle einnehmen, zuerst über dem Pergament ein Leder befestigt gewesen zu sein. Dann kamen erst die vier Lederriemen, welche die Armgestelle bildeten. Ziemlich feste, mit vergoldeten Köpfen versehene acht Nägel sind von der Vorderseite aus durch den Schild und die Lederriemen geschlagen; über dem Leder ist ein kleines, quadratisches Eisenblech angebracht und der Nagel dann umgekrümmt. Unter vier Nägeln ist der Lederriemen doppelt, unter drei Nägeln einfach, bei einem Nagel fehlt das Leder gänzlich. Es hält aber sehr schwer, aus diesen Ansätzen die Armgestelle wieder zu konstruiren, möglich, dafs sie sowohl für die wagrechte, wie senkrechte Armlage berechnet waren. Nur ein vergleichendes Studium wird da die Schwierigkeiten lösen können.

Wenn wir des Stifters des Lazariterhauses von Seedorf, des Ritters Arnold von Briens, nochmals erwähnen, so geschieht es nur, um zu sagen, dafs er einst Inhaber dieses Schildes gewesen, sicher zu Ende des XII. Jahrh. gelebt und dafs die Edlen von Briens vor und nach ihm den Löwen in ihrem Wappen geführt. (Robert Durrer „Die Freiherrn von Ringgenberg Vögte von Briens", »Jahrbuch für schweizerische Geschichte« 1896. K. Zeerleder »Urkunden Berns.«) Einen Enkel des Ritters Arnold von Briens finden wir auch unter den Dichtern der Manesse'schen Liederhandschrift, den Ritter Johan von Ringgenberg.

Noch tritt die Frage an uns heran, in welche Kategorie von Schilden der unserige einzureihen sei. Professor Dr. Rahn rechnet ihn zu den Todtenschilden. Diese Ansicht dürfen wir aber ruhig fallen lassen; denn die eigentlichen Todtenschilde sind erst späteren Datums. Boéhaim, Essenwein, Warnecke, Zeller-Werdmüller zählen ihn zu den regelrechten Prunk- oder Kampfschilden. Freilich erscheint ein Schild von so geringer Widerstandskraft für den heifsen Kampf auf den ersten Blick kaum geeignet. Dafs aber die Kampfschilde des Mittelalters aus Holz bestanden, ist nicht zu bezweifeln. Die Schriftsteller des Mittelalters sagen uns dies zur Genüge und die noch erhaltenen späteren Schilde liefern uns den vollen Beweis. War der Hieb kräftig genug, so bekam der Schild eine tüchtige Scharte, oder es wurde ein Spahn abgehauen. Im Wigalois (1212) wird eine Schaar von Kämpfern geschildert, denen der Schild gänzlich in Spähne zerhauen war, so dafs sie nur noch den nackten Schildriemen in der Hand hielten.

*Was ist die sunderstorje groz*
*Ire schiltriemen sint nacket bloz*
*Und unverdecket von den breten.*

Tristans Schild wird von dem feurigen Glast, der aus des Wurmes Rachen strömt, zur Kohle verbrannt.

*Daz ime der schilt von der hant*
*Vil noch zu kolen was verbrant.*

(F. Warnecke »Die mittelalterlichen heraldischen Kampfschilde in der St. Elisabethkirche in Marburg«, Berlin 1884, Herman.)

Auch Dr. Karl Ritter von Maier sagt, die Schilde des XI., XII. und XIII. Jahrh. waren von Holz, Leder, Pergament, mit Leim und Kreide überstrichener Leinwand und ähnlichem, leicht vergänglichem Material. Die Marburger Schilde bestehen durchweg aus Lindenholz, einer zugleich leichten und ziemlich festen Holzart. War der Schild auch im Mittelalter das geschätzteste Emblem des Ritters, so machte dennoch der Kampfschild keinen Anspruch auf Dauerhaftigkeit. So werden wir denn auch die Minnesänger begreifen, welche ihre Helden gleich mit einem Vorrath von Schilden aus-

statten. Ferner wurden die Marburger Schilde immer als Kampfschilde angesehen auch aus dem Grunde, weil überall Vorrichtungen zur Befestigung des Riemenwerkes vorhanden sind. Bei den späteren Todtenschilden fehlen diese. Wie oft werden hingegen Schildfessel und Riemen in den Rittergedichten erwähnt. *Sine schiltriemen / swaz der dar zuo gehörte / was ein unverblichen borte / mit gesteine harte tiure.* (Parcival 37, 2.) *Der meide schildevezzel / ein edel borte was / dar uf lagen steine / grüene als am ein gras.* Ferner heifst es im Nibelungenlied, dafs Hagen das Schiff mit einer *Schiltvezzel, das war ein borte smal* angebunden habe. Unser Schild hat all diese Vorrichtungen für Schildfessel und Schildriemen, ein Grund mehr, um ihn unter die Kampfschilde einzureihen.

Schon im klassischen Alterthum wurde der Schild hochgehalten; nicht minder in Ehren stand er beim christlichen Mittelalter. Den Schild verloren, die Ehre verloren. Der Schild galt als der vorzüglichste und ehrenvollste Attribut des Ritterthums. Wie oft wird in alten Gedichten die Ehre und der Ruhm des Schildes besungen. Und auf den ältesten Abbildungen freier und edler Männer steht fast immer der Schild an ihrer Seite. Dem letzten Ritter seines Geschlechtes wurden Schild und Helm mit ins Grab gegeben. Dem verbrecherischen Ritter wurde sein Schild zerbrochen. Sogar die gekrönten Häupter hatten ihren Schild und Schildträger seit frühesten Zeiten. Schon auf dem grofsen Mosaikbilde in der Kirche S. Vitale zu Ravenna, wo Kaiser Justinian († 565) mit seinem Hofe dargestellt ist, erblicken wir ganz im Vordergrunde dessen Schildträger mit dem Schilde, worauf das christliche Monogramm prangt. In der Kirche S. Calisto zu Rom ist eine alte Bibelhandschrift; auf dem Titelblatte ist Karl der Kahle († 877) dargestellt. Auch hier stehen Schwert- und Schildträger dem Throne zunächst. Wie Karl der Grofse begraben wurde, hing man seinen Schild vor ihm an die Mauer, bevor man die Gruft zuschlofs und versiegelte, so erzählt uns Saint-Foix. Die Form der ältesten Schilde ist rund oder oval, so erscheinen sie in der Merovinger und Karolinger Epoche. Zur Zeit der salischen Kaiser wurden die Schilde sehr lang und endigten nach unten in eine Spitze. Zudem waren sie stark gebogen, dafs damit der Körper halb umschlossen wurde. Der Schild des Reiters, anfänglich lang und unten zugespitzt, deckte anfangs die ganze linke Seite des Reiters (Hiebseite) bis zu den noch sehr wenig geschützten Beinen herab. Je mehr die Beine durch andere Mittel geschützt wurden, desto überflüfsiger wurde der Schild und darum wird er immer kürzer bis zum petit-écu, wo er ausschliefslich nur die linke Brustseite deckt. Bisan ist der Schild noch reine Schutzwaffe, ohne heraldischen Schmuck. Erst mit dem XI. und XII. Jahrh. treten die ersten Spuren von eigentlich heraldischer Bemalung auf. Jetzt wechselt auch die Form. Die Zeit der Kreuzzüge zeigt uns den sogenannten normannischen Schild — Dreieckform mit geringer Wölbung, oben rund, unten spitz oder ganz schmal auslaufend — und den Schild in reiner Dreieckform, zuweilen mit oben quer abgeschnittenen oder abgerundeten Ecken. Die Statue Oliviers im Dome zu Verona (XI. oder XII. Jahrh.) weist uns ein solches Beispiel; auch ein pergamentenes Gebetbuch in der Universitätsbibliothek zu Leipzig (XII. Jahrh.) bietet einen höchst interessanten Schild. Gar schöne Exemplare erscheinen auch in französischen Miniaturen des XI. Jahrh. Im Münchener Nationalmuseum soll ein hausteinernes Basrelief aus dem Kloster Steingaden mit dem welfischen Löwen sein, welcher in der Zeichnung dem auf dem Seedorfer Schilde fast vollständig gleiche. Die Entstehung desselben wird um das Jahr 1180 angenommen. So berichtet Warnecke und bemerkt dabei, der Seedorfer Schild dürfte noch ins Ende des XII. Jahrh. zu verweisen sein. (Warnecke »Die mittelalterlichen heraldischen Kampfschilde in der St. Elisabethkirche in Marburg.) Dem Seedorfer Schild steht dann zeitlich am nächsten der Schild des hessischen Landgrafen Konrad von Thüringen († 1241) in der St. Elisabethkirche in Marburg. Hefner von Alteneck (»Trachtenwerk« I. Abth., 80, Text 100) und Warnecke haben ihn genau beschrieben und abgebildet. Doch trotz des kaum ein halbes Jahrhundert betragenden Altersunterschiedes ist hier die Behandlung des Löwen eine ganz andere wie auf dem Seedorfer, wo er viel strenger und charakteristischer aufgefafst ist.

Die Schweiz birgt noch einen zweiten höchst interessanten Dreieckschild; doch gehört er erst dem XIV. Jahrh. an. Er befindet sich in der Kirche Valeria zu Sitten im Wallis. Er ist 0,80 *m* hoch, 0,75 *m* breit und etwas gewölbt.

Auf blauem, mit kleinen überecksgestellten, erhabenen Vierecken gemustertem Grunde zeigt sich ein in den Haupttheilen stark erhaben geschnitzter Adler mit geradeaussehendem Kopfe. Das ganze Gefieder des Leibes ist erhaben gebildet und mit feinen Haarstrichen ausgemalt. Der Schildrand zeigt eine aus kleinen Rauten bestehende Verzierung.

Die Schweiz war einst überreich an alten Kunstdenkmälern und nur zu viele derselben wurden ins Ausland verschleppt. Dafs sie trotzdem noch manches interessante Stück birgt, wird das in diesem Jahr zu eröffnende Landesmuseum in Zürich beweisen.

Attinghausen. Anton Denier.

# Bücherschau.

Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland. Unter Mitwirkung von H. Kolb, Professor und Dirigent an der Kgl. Kunstgewerbeschule in Stuttgart, O. Vorländer, Maler und Lehrer an der Herz. Baugewerkschule in Holzminden, herausgegeben von Richard Borrmann, Regierungsbaumeister. I. Lieferung. Berlin 1897, Verlag von Ernst Wasmuth.

Die freudigste Bewillkommnung verdient dieses Werk (welches 10 Lieferungen von je 8 Blatt in den Farben der Originale umfassen soll, im Preise von je 20 Mk.). Wäre es früher erschienen, so wären bei den in den letzten Jahrzehnten fortwährend gestiegenen Ansprüchen an die deutschen Kirchenmaler, nicht so viele Anleihen aus den französischen Werken erfolgt, deren Quellen den deutschen weder an Ernst und Strenge, noch an Mannigfaltigkeit und Fülle gleichkommen. Der Schatz der in Deutschland erhaltenen mittelalterlichen Wandgemälde, der dazu jedes Jahr erhebliche Vermehrung erfährt im Norden wie im Süden, ist bedeutend genug, um für die Lösung aller Aufgaben, die hier gestellt werden, mit vollkommener Sicherheit den richtigen Weg zu zeigen. Und da nicht jeder Künstler in der Lage ist, sie an Ort und Stelle zu studiren, so ist ein Werk, welches davon eine gute Auswahl in durchaus zuverlässigen, also in Bezug auf Zeichnung und Färbung treuen Nachbildungen bietet, eine wahre Erlösung aus langer und vielfach empfundener Verlegenheit; und von den hier angezeigten ist bei der Tüchtigkeit der Herausgeber wie des Verlegers, auch auf Grund der vorliegenden Lieferung, eine in jeder Hinsicht befriedigende Leistung mit aller Bestimmtheit zu erwarten. — Diese Lieferung enthält auf 2 einfachen und 3 Doppeltafeln verschiedene Abbildungen von den Malereien im Westchore zu Essen aus der ersten Hälfte des XI. Jahrh. (aufgen. von Renard), in der Kirche Mariä zur Höhe in Soest aus dem Anfange des XIII. (aufgen. von Quensen und Vorländer), im Chor der Kirche zu Methler um die Mitte des XIII. (aufgen. von Vorländer), in der Klosterkirche zu Wienhausen aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. (aufgen. von Schröer), also frühromanische (noch von antiken Traditionen beherrschte), spätromanische und frühgothische Darstellungen, in denen Ornamente und Figuren zu sehr hervorragendem, echt monumentalem Dekor sich vereinigen. Die Tafeln machen den Eindruck vollkommener Treue, wie sie bisher noch nicht erreicht war, und sind daher für den Gelehrten, der sie studiren, wie für den Künstler, der sie benutzen will, zuverlässige Führer. Der Text ist knapp, ohne gerade ungenügend zu sein, könnte aber durch eingehendere Berücksichtigung der charakteristischen Eigenthümlichkeiten nur gewinnen, namentlich der technischen, also durch nähere Angaben über den Malgrund, die Malmittel, die Malweise u. s. w., die sich aus den Abbildungen nicht ergeben, oder über Eigenthümlichkeiten, die bei diesen befremden, wie die Farbenzusammenstellungen in den Gewölbemalereien zu Methler. Und warum sollten auch die mancherlei Beobachtungen, welche die erfahrenen Kopisten bei dem Studium der Originale machen, den Fachgenossen vorenthalten werden, denen sie neue nnd praktische Fingerzeige zu geben vermögen, wie den Kunstforschern, denen sie die Gruppirung und schulgemäfse Eingliederung erleichtern? Auch darf wohl der Hoffnung Ausdruck gegeben werden, dafs der letzten Lieferung eine Uebersicht über die Entwickelungsgeschichte der deutschen Wandmalerei beigegeben werde unter besonderer Berücksichtigung der einzelnen Schulen und ihrer wesentlichsten Eigenthümlichkeiten hinsichtlich der Zeichnung und namentlich auch der Färbung.

Schnütgen.

Kyllburg und seine kirchlichen Bauwerke des Mittelalters herausgegeben von Dr. Franz Bock. Mit 14 Abbildungen. Kyllburg, Verlag von Wilh. Schulte. (Preis 1,50 Mk.)

Mit der Geschichte der Stiftskirche U. L. Frau zu Kyllburg beschäftigt sich dieses Büchlein, indem es zuerst die verschiedenen Bauperioden derselben (Ende XIII., Ende XIV., Anfang XVI. Jahrh.) feststellt, sodann ihren Innen- und Aufsenbau prüft und ihre Annexe: Kreuzgänge und Kapitelhaus beschreibt. Der inneren Ausstattung und den liturgischen Gebrauchsgegenständen der Kirche ist die zweite Hälfte des Schriftchens gewidmet, aus der die auf Tafel I abgebildete (ohne nähere Begründung für den ursprünglichen Hochaltar in Anspruch genommene) Stein-Madonna, hervorgehoben sein mag, die aber zu früh datirt ist, sowie die Dreizahl der prächtigen Chorfenster, die 1533 entstanden sind und zur Gruppe der in Düren, Drove, Schleiden erhaltenen Glasmalereien gehören. — Neben manchen etwas schwulstigen Erörterungen enthält das gefällige Büchlein viele zutreffende und lehrreiche Bemerkungen. A.






Der hl. Cyriakus und der hl. Laurentius von M. Grünewald.
(Frankfurt a. M., Historisches Museum.)

# Abhandlungen.

## Grünewald-Studien.



[illegible]



Der hl. Cyriakus und der hl. Laurentius von M. Grünewald
Frankfurt a. M., Historisches Museum

# Abhandlungen.

## Grünewald-Studien.

Mit Lichtdruck (Tafel II).

I.

Fleifsig hat die Kunstforschung sich in den letzten Jahren mit den sieben Bildern Nr. 1875 bis 1881 der Dresdener Gallerie beschäftigt, welche die sieben Schmerzen Mariä darstellen, nämlich die Beschneidung Christi (1875), die Flucht nach Aegypten (1876), Christus im Tempel (1877), die Kreuztragung (1878), die Annagelung Christi ans Kreuz (1879), Christus am Kreuz (1880) und die Beweinung Christi (1881).[1]

Die Beschneidung Christi. In einem kapellenartigen Raum, der nach hinten durch einen Vorhang abgeschlossen ist, sitzt etwas nach rechts gewandt, auf einem spätgothischen Thronstuhl der Hohepriester. Neben ihm steht ein Akolyth mit brennender Kerze. Der Hohepriester hält das Christkind, an dem ein Greis den rituellen Akt vollzieht, auf den Knien. Zur Rechten, etwas nach hinten Maria und Joseph.

Die Flucht nach Aegypten. Auf dem Esel, der im Profil gesehen die ganze Breite des Bildes einnimmt, sitzend und das Kindlein in ihren Armen bergend, zieht Maria vorbei, Joseph steht jenseits des Esels und führt ihn am linken Zaum. Im Grunde links hochstämmiger Hain, durch den in der Ferne ein Einhorn wandelt; Ausblick auf ein Gewässer. In der Mitte eine felsige, mit Bäumen bestandene Halde.

Christus im Tempel. Im Hintergrund eines kapellenartigen Raumes sitzt auf einem zwei Stufen hohen spätgothischen Thronstuhl Christus. Er hält ein mit den Schriftseiten dem Zuschauer zugewandtes geöffnetes Buch und deutet mit der Rechten auf den Schrifttext. In zwei Reihen vom Vordergrund nach dem lehrenden Heiland zu sitzen und stehen die Schriftgelehrten sich gegenüber, links vom Beschauer drei, rechts vier. Neben dem zur hintersten Linken ein Pinscher, neben dem zur vordersten Rechten, der über einem aufgeschlagenen Buch verdrossen brütet, eine Meerkatze. Durch die Thüre links nach hinten treten Joseph und Maria ein.

Die Kreuztragung. Der Zug ist soeben aus dem Stadtthor, das sich im Grunde links befindet, herausgetreten. Christus ganz voran, ist unter dem Kreuz in die Knie gesunken. Ein Scherge zu äufserst rechst zerrt ihn vorwärts; ein anderer steht hinter dem Heiland und will mit einer Strickgeifsel auf ihn einschlagen. Christus wendet den Blick nach dem Stadtthor im linken Grund. In diesem werden Maria mit den hl. Frauen und Johannes sichtbar, neben ihnen ein Scherge mit der Leiter und einem Körbchen.

Die Annagelung ans Kreuz. Eine sanft ansteigende Rasenhalde, auf der zu oberst (hinten) Maria mit den hl. Frauen und Johannes klagend kauern. Quer schräg (fast in der Diagonale des Bildes) über dem Rasen liegt das Kreuz, auf das der Heiland ausgestreckt ist. Ein ganz vorn stehender Scherge bohrt mit einer Winde die Nagelöffnung des linken Kreuzesarmes, zur Rechten (etwas nach hinten) will ein anderer kniend eben die rechte Hand annageln, ein dritter zur Linken (noch weiter nach hinten) treibt mit dem Hammer den Nagel durch die Füsse.

Christus am Kreuz. Zur Rechten ist das Kreuz aufgerichtet. Es ist nach links gewandt, so dafs der Heiland in einer Profilstellung erscheint. Zu Füfsen des Kreuzes auf den Knien kauert, den Blick nach dem Gekreuzigten gerichtet, Magdalena, dahinter, den Blick ganz gesenkt, eine andere hl. Frau. Zur Linken stehen Maria und hinter ihr Johannes und schauen nach dem Heiland. Hinter ihnen wird der Kopf einer dritten hl. Frau sichtbar. Ganz rechts zu Füfsen des Kreuzes ein Todtenschädel verkürzt vom Kiefer aus gesehen. Der nach links wenig vertiefte Vordergrund wird von einer mit Bäumen bewachsenen Halde koulissenartig abgeschlossen, rechts und in Windungen hinter dem Kreuz vorbei führt ein mehrfach gewundener Weg nach der Stadt, die hinter der Halde im hintersten Grund vor einem Hügelzug und an einem sich rechts im Hintergrund ausbreitenden Gewässer liegt.

Die Kreuzabnahme. Im Hintergrund rechts vor einem schroffkantigen Gebirge und an einem seeartigen Gewässer liegt die Stadt. Der linke Hintergrund wird von einer im Mittelgrund von links nach rechts zu (diagonal) sich sanft senkenden Rasenhalde verdeckt. Mehr nach vorn inmitten das Kreuz, vor dem Magdalena mit erhobenen Händen jammernd steht, während eine andere hl. Frau mit der Salbenbüchse hinzutritt. Links in der Nähe von Magdalena zwei hl. Männer, einer kniend und einer stehend. Vor Magdalena, dicht hinter dem Leichnam Christi kniet Johannes. Er lehnt den Oberleib des Heilands, den er mit der rechten Hand an der Schulter anfafst, an seine Knie. Neben ihm kniet Maria. Sie beugt sich auf die Linke des Heilands, die sie auf ihrer Linken hält. Vor Maria und Johannes ruht der Leib Christi ganz im Vordergrund von links nach rechts ausgestreckt.

Die Bilder sind 0,62 bis 0,63½ *m* hoch, zwischen 0,45 bis 0,46½ *m* breit und auf Fichtenholz gemalt. Schon 1640 befanden sie sich in der kursächsischen Kunstkammer. Sie sollen aus einer Dresdener Kirche stammen. Die Flucht nach Aegypten trägt das gefälschte

---

[1]) Phot. der Bilder bei Tamme, Dresden.

Monogramm Dürers. Dem Dresdener Galeriekatalog entnehme ich die Notiz, dafs sich Federzeichnungen der Folge in der Handzeichnungssammlung der Universität Erlangen befinden (doch fehlt dort 1875 und 1877, während dafür eine Auferstehung Christi vorhanden ist); Herrn Galerieinspektor Müller zu Dresden verdanke ich die Mittheilung, dafs dieselbe Folge (Wiederholung oder Kopie?) mit noch anderen Darstellungen an der Orgelempore der Dessauer Schlofskirche existirt.

Es ist nicht ohne Bedeutung, dafs der Strafsburger Maler Hans Wächtlin in einem Holzschnitt (Phot. Neeb, Mainz), der unserer Kenntnifs nach in seiner Passion 1508 zuerst abgedruckt ist, im Gegensinn, aber sonst wenig verändert, die Komposition der Beschneidung verwerthet hat.

Der Katalog wies die Bilder früher der Schule Dürers und weist sie jetzt nach L. Scheiblers (und später Ulrich Thiemes[2]) Vorgang) dem Schüler Dürers, Hans Schäuffelein zu. Janitschek[3]) hatte — sehr vorsichtig — einen zwischen Dürer und Wohlgemut stehenden Urheber vermuthet.

Betrachten wir die Bilder unbeeinflufst durch diese Forscher, so werden wir zwar manches dürerische darin finden; sie haben etwas vom Dürer nach 1494, nach den Wanderjahren, klingen also stark an die oberrheinische Kunst an, ähnlich den Holzschnitten der Apokalypse. Wie eng der Anschlufs zumal an Schongauer ist, das lehrt eine Vergleichung mit Schongauers hl. Familie in Wien. Aber just an Schäuffelein als Autor zu denken zwingt meines Dafürhaltens nichts. Sowohl die Formenbildung als auch das Kolorit entspricht nicht Schäuffeleins Art. Die sehnigen, gestreckten Gestalten, die wohlgegliederten, knochigen, ausdrucksfähigen Hände, die einfache, fast karge Landschaft, die diskrete, mit gedämpften Tönen operirende Färbung sind nicht schäuffeleinisch. Der geistige Inhalt der Darstellung, die präzise, individualisirende Charakteristik der Handelnden geht nun gar weit, weit über Schäuffeleins gerade hier recht begrenzten Horizont hinaus.

Wenn wir uns an die stilkritische Betrachtung der Dresdener Bilder begeben, so werden wir in erster Linie die Kriterien der Formenbildung ins Auge fassen müssen. Die Lehre Morellis, dafs die Vergleichung der Ohren und Hände den sichersten Aufschlufs über einen Meister gebe, ist oft und nicht ganz ohne seine eigene Schuld mifsverstanden worden. Es wäre mehr als thöricht, zu behaupten, bei jedem charakteristischen Meister bleibe sich die Ohr- und Handform allemal gleich. Nein. Aber es läfst sich bei vielen, ja bei den meisten grösseren Künstlern überhaupt oder für eine bestimmte Entwicklungsperiode eine ideale typische Hand- oder Ohrform auffinden, — konstruiren, wenn man so will —, während die einzelnen konkreten Formen flüssig sind. Freilich gibt es auch wieder Meister, besonders nervöse Naturen, bei denen auch dies kaum gelingt. Die Formen sind die Handschrift des Künstlers und es verhält sich mit ihnen ähnlich, wie mit der Handschrift auch. Am zuverlässigsten kennzeichnet die Körperform da, wo sich der Meister gehen lässt, sich vom Modell entfernt. Dann wird seine habituelle Form zum Vorschein kommen. Am wenigsten kennzeichnet sie, wo er sich eng ans Modell anschliefst, also besonders beim Portrait. Auch ist ein und der andere Meister besser aus der Farbenstimmung, aus der Anwendung einzelner bestimmter Farben, aus technischen Eigenthümlichkeiten, aus der Landschaft u. s. w. zu erkennen, als aus den Körperformen. Es gibt eben nur eine gröfstentheils zutreffende und nicht eine unter allen Umständen wahre Regel. Und da ich mir lieber übertriebene Peinlichkeit und Pedanterie, als Oberflächlichkeit und Flüchtigkeit vorwerfen lasse, so wird sich meine Prüfung bemühen, möglichst viele stilistische Kriterien zu gewinnen.

Die stilistischen Kennzeichen, die mir bei den Dresdener Bildern am prägnantesten erscheinen, sind folgende:

Körper- und Gesichtsformen. Die Kopfform ist nach unten meist etwas zugespitzt, die Backenknochen breit und markirt, die Stirn über den Augen oft etwas herausgewölbt. Der Unterkiefer manchmal vorgeschoben, lang und spitz, das Kinn hervorspringend, dann wieder anomal klein und zurückspringend. Die Augen meist nah aneinander gerückt, manchmal grofs und glotzig, blicken nicht selten in einer ans Schielen streifenden Intensität zur Seite oder nach oben. Die Nase lang, gewöhnlich etwas steil, bei Schergenphysiognomien u. s. w. oft

[2]) Ulr. Thieme, »Hans Leonhard Schäuffeleins malerische Thätigkeit«, Leipzig, Seemann 1892 S. 27 ff.

[3]) »Geschichte der Deutschen Malerei« S. 372.

stumpf und aufgeworfen. Der Mund klein, die Lippen sehr kräftig. Das oft sehr bizarr detaillirte Ohr hat fast durchweg ausgesprochen henkelartige Form mit langem Ohrläppchen. Die Haarbehandlung ist locker und frei. Die Aehnlichkeit mit dürerischen Gesichtstypen ist nicht grofs, ganz undürerisch sind der Christus-, der breite Magdalenentypus und der kurzlockige Johanneskopf. Der Letztere nähert sich entschieden niederländischen Vorbildern (Roger van der Weyden).

Hände und Füfse: Für die Hand wechseln zwei Grundformen, eine kürzere, breitere, derbe und eine feine, schmale, flache, knochige, langfingrige, sich zuspitzende Form. Der Daumen besonders zeichnet sich durch zu grofse Länge aus; er ist vom Wurzelknochen an konkav eingebogen. Aber auch der kleine Finger ist gewöhnlich viel zu lang und oft unnatürlich knochenlos gekrümmt. Die innere Handfläche zeigt die Muskeln an der Handwurzel sehr entwickelt und wie durch eine Linie von einander geschieden; besonders die sogenannte Maus (unterhalb des inneren Daumens) ist sehr kräftig. Das Handgelenk ist sehr schmal. Merkwürdig ist die undulirende Tendenz in Hand- und Fingerform. Die Füfse sind durchweg sehr lang, flach und schmal; die Zehen, besonders die grofse, gleichfalls recht lang, der Nagel der grofsen Zehe regelmäfsig sehr kurz geschnitten. Die Fufsballen unter den Zehen und die Füfse stark accentuirt.

Die Körper sind vortrefflich gebildet, hager, Knochen- und Muskeltheile kräftig hervorgehoben. Besonders im Detail durchgeführt sind die Kniepartien, die Kniekugeln ungewöhnlich spitz, selbst bei gestreckten Beinen; ähnlich die Ellenbogen. Die Muskeln des Arms, besonders des Unterarms überaus stark, so dafs in der Ellenbogengegend oft eine förmliche Einschnürung entsteht.

Beachtung verdient die glückliche und spezialisirende Charakteristik und der reife, überlegene Humor des Malers. Dieser äussert sich z. B. sehr ergötzlich auf der Darstellung Christi im Tempel in der zoologischen Parallele des Pudels zu dem struwelköpfigen Schriftgelehrten zu hinterst links und der Meerkatze zu dem verdrossen brütenden zu vorderst rechts.

Die Sprache und Bewegung der Glieder, zumal der Hände, ist nicht allein überall wohl verstanden und deutlich, sondern auch voll intensiver Empfindung.

Der Faltenwurf ist breit, mehr bauschig als knittrig und verräth Neigung zum Zipfeln und Flattern. Eine grofszügige Falte wird bisweilen durch eine kräftige Querfalte unterbrochen. Kleine Parallelfalten, namentlich diagonal verlaufende, sind beliebt.

Lebendes und todtes Beiwerk: Die Thiere sind individuell und von überraschender Naturwahrheit. (Dagegen vergleiche man Schäuffeleins Thier-Automaten!) Das übrige Beiwerk (Steine, Pflanzen, Geräthe, Waffen) sorgfältig durchgearbeitet. Charakteristisch sind die steinernen Thronstühle, deren Rücken- und Seitenlehnen von spätgothischen Blattknäufen gekrönt sind, die zwei grofsen aufgeschlagenen Codices, der grüne Vorhang, der auf der Beschneidung einen kleineren Raum in der Kapelle für die Handelnden abschliefst. Den Nimbus Christi ziert allemal das Lilienkreuz.

Ein wichtiges Kriterium (im Gegensatz zu Dürer und den Seinigen) ist die Kleinräumigkeit der Bühne des Vorgangs, in Folge wovon die Valeurs der Figuren sich heben und die Aufmerksamkeit des Beschauers von den handelnden Personen nicht abgelenkt wird. Die Landschaft wirkt durch ihre wenigen, einfachen Linien immer so stimmungsvoll ausdeutend und stützend, wie eine gute Klavierbegleitung zu einem Lied. Weitere Ausblicke finden sich nur auf den zwei letzten Bildern der Folge (Stadt am Wasser), aber auch hier nur nebenher; die Dominante der Landschaft ist auch auf ihnen die dicht hinter den Handelnden anhebende Berghalde. Dies gleichfalls im Gegensatz zu Dürer und seinen Schülern. Gern ist eine ungefähr diagonal verlaufende, den Mittelgrund beinahe abschliefsende Koulisse verwandt, die nach der anderen Seite nur Atmosphäre und ein kleines Stück Hintergrund offen lässt.

Die Zeichnung ist, kleine Verfehlungen ausgenommen (z. B. beim Magdalenenkopf auf der Kreuzigung) sicher, die Verkürzungen oft hervorragend geschickt, ebenso wie die Modellirung. Die Farben sind sehr mässig aufgetragen, kleine Pentimenti (der obere Thürbeschlag auf der Darstellung des Christus im Tempel z. B.) durchgewachsen. Die Konturen sind meist dunkelbraun umrissen. Einiges hat der Maler koloristisch sehr pikant gemacht, namentlich die Modellirung des

Christusleichnams mit grünlichen Schatten und grauen Halbschatten. Auch die den Leib überrieselnden Blutstropfen sind malerisch wirkungsvoll ausgenutzt. Die Farbenstimmung ist ruhig und ausgeglichen gegenüber dem engeren dürerischen Kreis, hat nicht das jenem oft eigene gleifsende und blinkende Email und modulirt im Ganzen mehr nach Moll als nach Dur.

Sieht man von der Formenbildung und dem Kolorit ab und vergleicht den Stil (im engern Sinn) des Meisters mit dem Dürers, so gewinnt man folgende Unterscheidungspunkte: Bei Dürer eine grofse Zahl von Handelnden und reiche Komparserie, in Folge davon eine in der Bewegung sich beengende Fülle von Figuren, dramatisches Pathos und eine gewisse Rhetorik des Vortrags; eingehend detaillirte Landschaft. Hier sorgfältige Beschränkung auf wenige Dramatis Personae und beinahe völliges Fehlen der Tritagonisten und des Chors; starke aber sehr gebundene Empfindung; von landschaftlicher Szenerie nur das unentbehrliche.

In Summa ergibt sich also, dafs man den Künstler nicht so sehr nah an Dürer heranrücken darf. Was der Schüler am ehesten vom Lehrer lernt, Komposition, Landschaft, Gesichtstypen, Farbentechnik, das weicht von Dürer ab, endlich auch die Farbenstimmung, die Dürers etwas kräftiger Dynamik gegenüber, wie durch Sordinen gedämpft erscheint.

Wenn ich auf die Frage nach dem Meister die Antwort gebe, dafs mir die Bilder Jugendarbeiten des Mathias Grünewald zu sein scheinen, so mag das schier vermessen erscheinen. Denn wir kennen Grünewald nur in wenigen sicheren Werken, sämmtlich Arbeiten seiner Mannesjahre und er erscheint auf den ersten Blick dort so ganz anders als hier. Allein auch er hat wohl nicht als der Meister von ausgesprochen koloristischer Tendenz begonnen, als der er sich in den Werken zeigt, die für unsere jetzige Kenntnifs sein künstlerisches Charakterbild umschreiben. Es müssen sich doch irgendwo die Fäden aufweisen lassen, die ihn mit der übrigen zeitgenössischen Kunst verknüpfen. Versuchen wir es also, den authentischen mit diesem dubiosen Grünewald zu vergleichen. (Forts. folgt)

Wehen. Franz Rieffel.

---

## Säulen und Weiträumigkeit.

Mit 4 Abbildungen der neuen Pfarrkirche zu Heeten.



Professor Schaepman läfst in seiner Aya Sofia die Säulen einen Hymnus anstimmen zu Ehren des Allerhöchsten — freilich sind diese Säulen kostbarster Art und haben aufserdem ihre Geschichte aufzuweisen, indem sie alten heidnischen Tempeln entstammen. Acht von Porphyr aus dem Sonnentempel des Cäsar Aurelianus zu Rom preisen ihr Geschick, dafs sie nunmehr der wahren Lebenssonne zu Ehren und Diensten ragen und tragen dürfen; acht andere von grünem thessalischem Granit, die, wie man sagte, von dem berühmten Tempel der Diana herrührten, hatte der Prätor Constantinus aus Ephesus gesandt, — sie jubeln, dafs sie den kühlen bleichen Glanz der Göttin mit dem ewigen unvergänglichen Licht des Gottessohnes vertauscht haben; gar viele Säulen, bei deren Gewinnung in den Bergwerken verurtheilte Bekenner thätig waren, preisen den Opfermuth, durch Glaube, Hoffnung und Liebe der geadelten Seele verliehen. Der Gesammtchor schliefst mit den folgenden Strophen:

Einst mufsten wir der Tempel Zinnen tragen,
Dem Götzenkult geweiht;
Jetzt dürfen wir zu Deiner Ehre ragen,
O Herr der Ewigkeit!

Alleluja, o Weisheit, allen Dingen
Mit hehrer Gnade nah;
In allen Kreisen mufs Dein Lob erklingen,
Die Säulen singen
Alleluja!

Kein Wunder, dafs eine so ganz besondere und distinguirte Säulengesellschaft die Dichterphantasie anregen und entflammen konnte. Aber auch ohne blendende Kostbarkeit oder historische Vergangenheit üben schlanke Säulen und kräftige Pfeiler auf das empfängliche Gemüth einen eigenen Zauber aus. Da stehen sie, individuell ausgeprägt, als Vorbilder männlicher Selbständigkeit, auf festen Sockeln fufsend, mit reichgeschmückten Häuptern gekrönt, die mächtigen Träger ragender Kuppeln und kühngespannter Gewölbe oder wuchtiger Architrave.

Die harmonisch durchgebildeten Säulenordnungen der griechischen Tempel waren das Entzücken aller Zeiten und Nationen. Neben

Mumien, Sphynxen und Pyramiden vervollständigen unendliche Säulenreihen, versteinerte Lotosblumen, uns das Bild des geheimnifsvollen Nilthales. Die kostbaren Säulen des Aachener Münsters, der Pfalzkapelle des grofsen Kaisers, stachen den Herren Sanskulotten so in die Augen, dafs sie dieselben säuberlich in Kisten verpackt, nach ihrem lieben Paris mit ausführten.

Will die bildende Kunst einen Architekten darstellen, so fügt sie seinem Ganz- oder Brustbild, als Berufsandeutung, den Cirkel bei — nun ja das ist sein Handwerkszeug — aber um ihn geistig zu charakterisiren, sein Streben und Wollen, seine Ideale zu verdeutlichen, da wäre, scheint mir, die Säule das richtigste Attribut.

Wie gerne sprechen wir vom Säulenwald, oder umgekehrt vom Waldesdom; wie wecken Säulen des Rechts und Säulen der Ordnung unsre Ehrfurcht und unser Vertrauen! Es hat Säulenheilige gegeben; Feuersäulen standen am Himmel, Heeressäulen wälzen sich heran und die Säulen des Herkules beherrschen die berühmte Meerenge. Um wiederum mit einem Dichter zu reden:

Noch eine hohe Säule zeugt von verschwundner Pracht;
Auch diese, schon geborsten, kann stürzen über Nacht!

So lebt und herrscht die Säule durch die Jahrtausende an Tempeln und in Kirchen, im Volksmund und im Liede.

Aber unser liebes altes Jahrhundert schüttelt mifsmuthig den Kopf und protestirt: Mein Entzücken ist sie keineswegs, sie pafst mir nicht mehr in meine Verhältnisse: hab' Experimente genug damit angestellt; die griechische, die herrliche hab ich durchprobirt in all' ihren Formen und Wandlungen; die dorische, jonische, korinthische, glatt oder kannelirt, frei oder halb eingemauert, angewandt bis zum Ueberdrufs — freilich nur hie und da in veritabelem Marmor, Granit oder Sandstein; dafür aber desto öfter in Pappe, Blech, Gyps oder Cement — wahre Meisterleistungen der Stukaturkunst! Und gar die gothischen, die runden sowie die prismatischen, die Dienste und Dienstbündel, ich mag sie nicht mehr sehen! Habe selbst in der Branche Erfindungen gemacht; Eisendienste möcht ich sie nennen, freilich freistehende; schlanke, lange, dünne Dinger, die sich wenigstens nicht breitspurig in den Weg stellen.

Ei seht Euch doch um's Himmelswillen meine Menschlein an; wie ist die liebe Gesellschaft angewachsen, hat sich unter meiner mütterlichen Pflege mehr als verdoppelt — und das will Raum, Raum und nochmals Raum. Und mit der Anzahl sind die Ansprüche gewachsen: meine Kinderchen wollen unbehindert alles sehen, hören und kritisiren — die guten Christen sowohl als die Gottlosen.

Eigentlich ist das Eisen mein Baumaterial, das hab ich auch voraus auf vergangene Zeiten, sie mögen sich rühmen, womit sie wollen. Weite Ströme überbrücke ich damit, in riesigen Dimensionen kühne Bögen schlagend, mächtige Gitterbalken legend, unendliche Drahtseile spannend — schaut aber auch, was ich leiste in Bahnhallen und Ausstellungsgalerien; Heidi, da können die Meinigen sich tummeln und erlustigen! Ich weifs, ich weifs, ihr redet von Kirchen — aber auch meine Frommen, ich sagt es schon, wollen hinter keinen Pfeiler verwiesen werden, wollen Messe sehen, nicht allein hören, des Predigers Mienenspiel und Gestikulation, die den Vortrag erst vollständig und eindringlich machen, mitgeniefsen. Höchstens der eine oder andere veraltete Bauersmann hält fest an der Tradition des Nachmittagsschläfchens in trauter Pfeilerecke. Freiheit der Bewegung, dem Auge, dem Ohre Unbeschränktheit, ungehinderter Mitgenufs!

Nimm mir's nicht übel, mein gutes, altes Neunzehntes, ich fürchte, du bist nicht ganz konsequent und konstant in deinen Ansichten. Trotz deiner Philippika gegen Hindernisse und Beschränkungen kommt es mir vor, als erfreue sich die gegenwärtige romanische Kirchenbaumode in bedeutendem Maafse deiner Sympathie.

Und warum nicht? Konstanz, Konsequenz, damit sollt ihr mir kommen. Wer kann und darf die von mir erwarten, bei meiner Hast, meiner Unruhe und Nervosität! Das Romanische war noch nicht ordentlich an der Reihe gewesen, war nur sporadisch aufgetreten, hatte den Reiz der Frische und Neuheit — ach und weh die Gothik! meint ihr meine Pastöre und Kirchenvorstände, die sich gern ein bischen hervorthun und auszeichnen, kurzum was Apartes haben möchten, wären der ewigen Gothik nicht längst satt gewesen und schauten verlangend aus nach einem anderen Bild? Und meine braven Architekten empfanden nicht minder das Bedürfnifs auf neuem Felde ihr

Genie leuchten zu lassen und kamen aufserdem, mit feiner Geschäftswitterung dem längstgefühlten Bedürfnifs entgegen. Genug, wenn's sein mufs, kann man sich mit romanischen Pfeilerkolossen befreunden und doch gegen gothische Säulen wettern; Standhaftigkeit und Folgerichtigkeit, um's mal auf Deutsch auszudrücken, davon mochte man eine Zeit lang träumen, als die Gothiker den Faden da wieder anknüpfen wollten, wo die Renaissance ihn zerrissen. Schöner Gedanke; aber bei näherer Erwägung ward er nicht passend befunden für meine Verhältnisse. Meine Forschungen, meine Gelehrsamkeit haben mir die Jahrhunderte, die Jahrtausende erschlossen — da liegen sie vor mir, die Formenschätze aller Zeiten! Warum da ängstlich auswählen und beengende Schranken ziehn? Warum nicht voll hineingreifen, Alles mir an und zueignen, das Meinige hinzuthun, um so vielleicht Neues, Niedagewesenes hervorzubringen? Das Neue, das Niedagewesene, das ist's was ich eigentlich suche — und nicht finden kann: dahin geht mein rastloses Streben, da liegt mein Aerger und meine Demüthigung. Auf dem Gebiete der Technik steh ich ja grofs und mächtig da, aber im Kunstgebiete, da hapert's. Bild' ich mir ein, ich hätt's gefunden, endlich errungen, was ich suche und erstrebe, da kommen die Kerls, die Kritiker, die Aesthetiker, reifsen mich aus meinen Himmeln und räsonniren: Neu mag's ja sein, obschon auch das bei näherer Untersuchung höchst fraglich erscheint, wenigstens wenn man die unorganische Verquickung heterogener Elemente nicht für was eigentlich Neues will gelten lassen — schön ist jedenfalls anders. Geschmack, Harmonie, Verhältnifs o weh! Eisentechnik und Maschinerie famos, höchst sinnreich — aber die Fähigkeit, Holz, Stein und auch Metall künstlerisch zu gestalten und zu verbinden, wie frühere Perioden das so meisterhaft verstanden, wo, wo ist sie geblieben?

Und dann meint in Bezug auf die Kleinkunst noch gar der eine oder andere Heimtücker: So eifrig wie die heutigen Sammler hinter die Erbschaft meiner Vorfahren her sind, so geringschätzig würden die Zukünftigen meinen eigenen Nachlafs betrachten, und wenn überhaupt bei der Gebrechlichkeit meiner Industrieprodukte was davon übrig bliebe, achselzuckend daran vorübergehen mit der Bezeichnung: Fabrikwaare des Neunzehnten! Aber das Alles kann mich nicht irre machen, mein Wollen und Streben nicht ändern; namentlich jetzt, da es bald mit mir zu Ende geht, ist überall, auf allen Gebieten noch mehr wie sonst meine Parole: das Nochnichtdagewesene! Und die das einsehen und begreifen, mit dem Alten aufräumen, Neuestes aufbringen und versuchen, das sind meine echten, wahren würdigen Kinder, die ich ehre und belohne. Renaissance, Zopf, Alles, Alles ist mir recht, wenn's nur nicht zu lange dauert! — Und wenn ich gegen die Säulen loszog, wars vielleicht nicht so schlimm gemeint. Aber ihr Gothiker rühmt ja so gern die Vielseitigkeit und Schmiegsamkeit eures Stils, der sich allen Verhältnissen und Bedürfnissen so ausgezeichnet anzupassen verstände; warum da nicht mit Freuden das neue Programm ergriffen und in vollstem Maafse dem Verlangen nach Weiträumigkeit und freier Aussicht Rechnung getragen; warum nicht, um nur erst einmal den Anfang zu machen, auf alte, neuerdings noch nicht in Anwendung gebrachte Systeme zurückgegriffen, und diese dem staunenden Publikum vorgeführt?

Schön! die Ansichten nähern, die Gegensätze verringern sich schon, das Streben nach dem Neuen, insofern es neuen Bedürfnissen entspricht, wird jeder Vernünftige billigen und anerkennen; wer wollte speziell der Weiträumigkeit, der freien Durchsicht in unseren Kirchen die Berechtigung absprechen? Gewifs ist es nicht angenehm in ein Seitenschiff gedrängt zu werden, von wo aus kein Blick den Mittelpunkt der heiligen Handlung erreichen kann. Aber die Vorschläge, die zum erwünschten Ziele führen sollen, wird man sich doch ansehen und der Prüfung unterwerfen dürfen; die Frage wird erlaubt sein, ob dem gesetzten Zwecke mit absoluter Nothwendigkeit die Säule zum Opfer fallen mufs, ob man nicht diesem oder jenem ihrer Bestürmer mit Bürger zurufen darf:

> Nun, nun! Verschütt' Er nur nicht gar
> Das Kindlein sammt dem Bade!
> Das arme Kindlein das! Fürwahr!
> Es wär' ja jammerschade.

Bei dem Gedanken an überweite, säulenlose Kirchenräume fällt mir ein, was sie aus der Westfälischen Landschaft haben machen wollen. Freilich das Gelände ist ziemlich flach, aber die Aecker, die Kämpe sind von hohen, sogenannten Wallhecken umgeben, Erdwällen von Gräben begleitet, mit Eichenschälholz,

Nufsstauden, Erlen etc. besetzt. Diese Wallhecken brechen den Andrang der kalten Luftströme und mildern das sonst rauhe Klima; sie ziehen die Feuchtigkeit der Atmosphäre an und befördern die Niederschläge; in ihnen nisten die Vöglein, die Sänger und Raupenvertilger; der Hase, der Schlauberger verbirgt sich in ihrem Dickicht; der Bauer schlägt seine Busken heraus, mächtige Reisigbündel, womit er sein flackerndes Herdfeuer unterhält. So war's im Anfang unseres Jahrhunderts und ist's glücklicherweise vielfach noch jetzt. Aber der Professor ist gekommen, der landwirthschaftliche, der analysirende, berechnende, superkluge. Der schlug die Hände über den Kopf zusammen: Aber ihr Bauern, ihr guten, einfältigen Seelen, durch die Jahrhunderte duselnd, den eigenen Vortheil übersehend und verträumend; ei, merkt ihr denn nicht, wie eure vorväterlichen Wallhecken so schönen Platz einnehmen und dem Körnerbau, der Weide entziehen, und noch aufserdem einen grofsen Theil des übrig bleibenden Ackers beschatten? Ihr gewinnt ein Viertheil schönen produktiven Landes wenn ihr die struweligen Dinger wegräumt. Einfriedigung? Man kann ja so billig galvanisirten Draht, schön mit Prickeln besetzt in der Stadt haben, den zieht ihr herum. Brennstoff? Ei geht doch mit euren einfältigen Riesenkaminen, den Feuerverschlingern, welche noch überdies die beste Wärme in den Schlot hinaufsenden! Eine Kochmaschine, Circuliröfchen, und Steinkohle: ganz andere Heizkraft, wie wenig, wie billig! An die klimatische Bedeutung, die Singvögel, die Häslein denkt weder der unterweisende Professor, noch der gelehrige Bauersmann, der sich überzeugen läfst, seine Wallhecken wegrasirt und ein Stück Ackerland dafür gewinnt. Aber ach, wie erscheint ihm nun seine Besitzung so beschränkt, so platt, so langweilig, wie verödet seine Küche, daraus die heilige Herdflamme entschwunden, wobei er pfeifchenschmauchend zu sitzen pflegte, an welcher er sich nebenbei rasch wärmen und trocknen konnte, wenn er aus Nebel, Dauerregen oder Gewittergufs heimkehrte.

Hüten wir uns vor der ausschliefslichen, sogenannten wissenschaftlichen Behandlung aller Fragen, die nur das bischen Verstand will gelten lassen, Gefühl und Gemüth vor die Thüre setzt und am Ende noch gar das Unverständige und Unpraktische zu Tage fördert.

Doch nun untersucht und betrachtet, was sich etwa in säulen- und pfeilerlosem Kirchenbau machen läfst. Wir haben dabei natürlich schon etwas gröfsere Werke im Auge; denn kleinere einschiffige Kirchen und Kapellen sind ja von jeher in Brauch gewesen und haben keine Schwierigkeit geboten. Kam noch ein Kreuzschiff hinzu, so liefs sich schon eine bedeutende Fläche säulenlos überwölben.

Für mittelgrofse Räume käme zunächst die Holzdecke in Betracht und es liefse sich eine Anzahl hiesiger Kirchen vorführen, die als Exempel dienen könnten. Da finden wir z. B. Kreuzkirchen, bei denen Kreuz und Chor dieselbe Breite aufweisen, während dem Schiff bedeutend weitere Spannung gegeben wurde — auf geschickteste Art sind die Anschlüsse, die Uebergänge, die Durchdringungen der Gewölbtheile hergestellt — diese gehn natürlich in den Dachraum hinauf, oder entstehen besser gesagt nur durch geschickte Benutzung, Ausgestaltung und Verschalung des unteren Dachstuhles. Niedrige Mauern bei bedeutender Breite, dünne Strebepfeiler, mächtige Transeptfenster ergeben sich bei dieser Konstruktion. Durch Bögen und Pfetten gegliederte spitzbogige Tonnengewölbe überspannen für ein Billiges, weite Räume bei genügender Höhe. Aber die Holzfrage? Betrachten wir uns die alten Decken und Dachstühle, so finden wir das richtige, richtig behandelte Eichenholz, das seine Berechtigung als monumentales Baumaterial durch drei-, vierhundertjähriges treues Aushalten glänzend dargethan. Auf wie viel Jahrzehnte würden wir es wohl bringen, mit unseren frischen Tannenhölzern und Brettern, die schon das Reifsen bekommen, bevor sie noch an Ort und Stelle sind.

Nun ja, könnte da einer boshaft einwenden: solch ein Tannenhölzchen scheint mir gerade ganz vortrefflich passend zu euren sonstigen Materialien, eurem Haustein, der, ach so bald verwittert und zerbröckelt, eurem sandigen Backstein, eurem brüchigen Schiefer, euren verblassenden Farben; sämmtlich Substanzen, die ehedem mehr oder weniger durch Zuverlässigkeit und Dauerhaftigkeit sich auszeichneten — neuerdings aber wunderbarer Weise durch moderne und modernste Gewinnungs- und Herstellungsmethoden diese schätzenswerthen Eigenschaften gründlich eingebüfst zu haben scheinen. Es wäre also wenig dagegen einzuwenden, wenn

ihr zu alledem vergänglichen Tannenholzes frischweg euch bedientet — dann geht die ganze Herrlichkeit hübsch gleichzeitig zu Grunde, was ja auch im Hinblick auf den Kunstwerth kein unüberwindlicher Verlust wäre, da Alles, was ihr herstellt, aus aller Welt Ecken und Zeiten zusammengetragen und nicht immer verständnifsvoll zusammengestellt doch höchstens den Werth mehr oder minder gelungener Versuche beanspruchen kann!

Wir drehen einem solchen Kritiker unserer gloriosen Leistungen entrüstet den Rücken und wenden hoffnungsvoll unsere Blicke den Eisenhütten zu, die uns so mächtige Nutzbauten ermöglichten. Sollten sie nicht auch in der Kirchenbaukunst leistungsfähig sich erweisen und uns vortheilhaft und dauerhaft das unzuverlässige Holz ersetzen können? Lange schon hat man die schweren Binderbalken durch luftige leichte Zugstangen ersetzt. Eiserne Dachstühle und Thurmhelme sind schon allgemein beliebt; der Kölner Dom hat mit Dach und Dachreiter ein gelungenes Beispiel gegeben: Aber in solchem Fall wird nur minderwerthiges oder schwer aufzutreibendes Holz durch solides, leicht zu schaffendes Metall ersetzt — die Aufgabe, die Form, der Charakter der Konstruktion: Alles bleibt unverändert. Wie kommt's, dafs im Dienste der kirchlichen Weitsäumigkeitsidee das Eisen noch so wenig herangezogen wurde. Weder Eisen allein, noch Holz und Eisen gemeinschaftlich haben uns künstlerisch durchgebildet, zugleich ästhetisches Genügen und unbeschränkte Räumlichkeit gebracht. Wo bisher derartige Versuche gemacht wurden, konnte man auch schon das Urtheil vernehmen: dann lieber gleich Eisenbahnhalle! Aber auch Viollet-le-Duc, der in seinen »Entretiens« die Verbindung von Stein und Eisen eifrigst gepredigt und uns die wunderbarsten Kombinationen vor Augen geführt, hat bisher wenig Anklang gefunden; freilich, seine angepriesenen Formen, sein Wölbungssystem, seine schiefen Säulen muthen uns vorläufig an, als ob sie von einem anderen Planeten stammten; aber eben deshalb hätte das Alles unsere Neuerungssucht um so mehr reizen müssen; oder fehlt die Courage?

Ein alter, guter, gebückter, gefühls- und phantasiereicher Jesuitenpater bekam mich mal bei einer festlichen Gelegenheit zu fassen und setzte mir, bei Tisch, seinen neuen, selbsterfundenen, reinprismatischen Baustyl auseinander. Nach Zeugnifs seiner Mitpatres hatte er schon einmal im Kleinen zur Kongregationsfeier einen Marientempel in der Pensionatskapelle aufgestellt: einen schwebenden, leuchtenden Stern, als Symbol der Stella maris oder Stella matutina. Mit Latten und Goldpapier läfst sich ja Vieles machen. Ueberhaupt, seine Symbolik und Mystik waren erhaben und erleuchtend genug, die Konstruktion blieb dagegen etwas sehr im Dunkeln und Unklaren; sie pafste ja auch mit ihrem mühsamen Detail nicht recht zur Feststimmung; Rhombendodecaëder, Trapezoëder, und andere . . . ëder spielten als Grundformen eine grofse Rolle. Mir wurde ganz diamantschleiferig zu Muthe. Schade, dafs der gute Pater nicht mehr lebt und dafs ich seine begeisterten Auseinandersetzungen nicht besser ad notam genommen habe — mit Eisen, Bronze oder Aluminium hätten sich seine Ideen am Ende verwirklichen lassen.

Aber nein, da liegt's ja nicht, wir schwätzen in den Tag hinein. Mit Holz und Eisen wäre ja die Frage sofort gelöst; aber am monumentalen Stil, an der Steindecke, dem gothischen Kreuzgewölbe soll festgehalten und dennoch das vorgesteckte Ziel, die Säulenlosigkeit, erreicht werden.

Alby, Gerona, nicht wahr? mächtige Spannweite — die Strebepfeiler, natürlich gewaltige, eingebaut, Kapellen bildend. Dies Ideal wurde schon wiederholt vorgeführt — leider ist ihm aber auch das Unpraktische, Kostspielige schon genügend nachgewiesen. Wozu, die Kapellen, die ungefähr denselben Raum einnehmen wie Seitenschiffe und zum Aufenthalt für die Volksmasse noch viel weniger verlockend sind, während sie höchstens in Kathedralen mit ungezählten Altären und Beichtstühlen einen anderen Daseinszweck aufweisen könnten. Dann erfordert die Riesenspannung eine Riesenhöhe und ein entsprechendes Dach; überhoher Thurm, massige Mauern und Pfeiler sind weitere Konsequenzen, die das Ganze, wenigstens für gewöhnliche Dorf- und Stadtgemeinden unausführbar, weil unbezahlbar machen.

Aufserdem weist Viollet-le-Duc, der Grundrifs und Durchschnitt der Kathedrale von Alby bringt, zu gleicher Zeit nach, dafs Idee und Anlage vielmehr antik als mittelalterlich seien und hier das römische Tonnengewölbe nicht eigentlich vortheilhaft durch das gothische Kreuzgewölbe ersetzt wurde. Auch behauptet

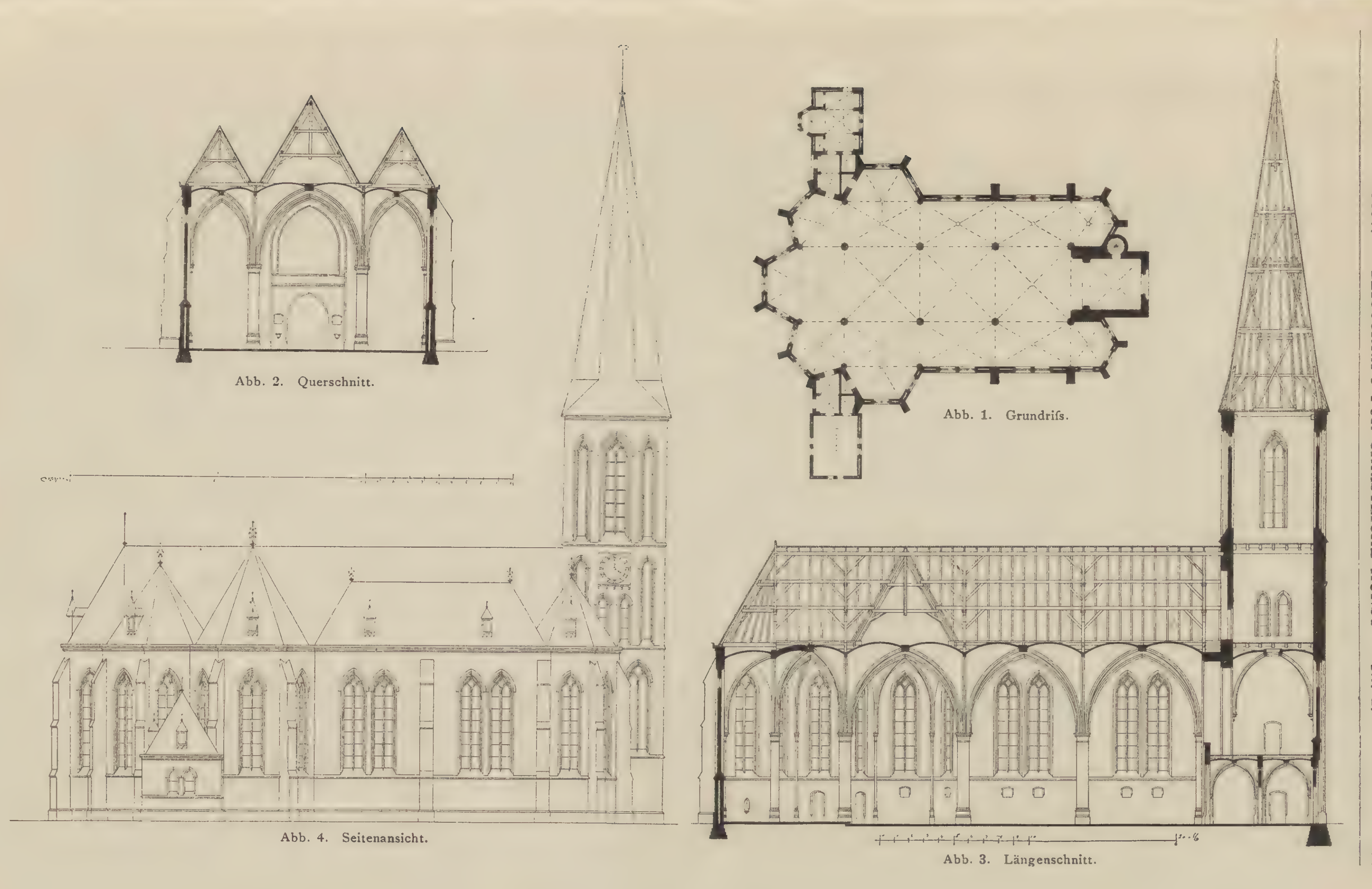


Abb. 2. Querschnitt.

Abb. 1. Grundriſs.

Abb. 4. Seitenansicht.

Abb. 3. Längenschnitt.

er, die ganze Anlage trage mehr den Charakter eines grofsartigen Saales als einer Kirche, welche in ihrer Gliederung dem katholischen Gottesdienste und der Gemeinde sich anpasse. Wem fielen hier übrigens z. B. nicht die Münchener Hofkirche und die Würzburger Stiftskirche ein, wo dieselbe Aufgabe, freilich in Renainance und Rokoko, mit weitem Tonnengewölbe und stützenden Kapellenserien mächtig und prächtig gelöst ist.

Wenn nun keine grofse Aussicht vorhanden ist, mit Beibehaltung der Steingewölbe ganz ohne Säulen fertig zu werden, so thut sich von selbst die Frage auf: Ist es nicht möglich mit Beibehaltung der Säule zur gewünschten Weiträumigkeit, wenigstens zur freien und freiesten Durchsicht zu gelangen? Auch da ist schon Manches versucht worden: das Mittelschiff wurde breiter angelegt, die Seitenschiffe in Höhe und Breite sehr reduzirt nahmen den Charakter von Gängen an, welche Anordnung freilich kurze und dicke Säulen im Gefolge hat. Dann wurde uns, im Gegensatz zum üblichen länglichen Grundrifs, eine Konzentrirung derselben eine mehr quadratische Bildung angerathen. Sehr schön — aber etwas theoretisch. Wenn uns ein langes, schmales Bauterrain angewiesen wird, wie sollen wir da quadratische Grundrisse hineinzaubern. Ach, wer von uns wüfste nicht von der Natur der Bauplätze ein Lied zu singen? Wohl gehört es zu den mehr oder minder berechtigten Eigenthümlichkeiten vieler Herren Pastöre und Kirchenvorstände, bei der Erwerbung eines Bauplatzes die eigene Einsicht für vollkommen ausreichend und den Rath eines Architekten für ebenso überflüssig zu halten. Andere wieder haben selber keine Wahl und müssen eben nehmen, was sie bekommen können. Die Orientirung geht bekanntlich bei alledem gar traurig in die Brüche, weshalb allerwärts unsere Städte so viele Kirchen in verschiedenster Himmelsrichtung aufweisen, den Eindruck machend zweier oder mehrerer Eisenbahnzüge, im Begriff, aneinander vorbeizusausen oder sich über den Haufen zu rennen.

Bei etwas Aufmerksamkeit werden wir vielleicht in manchen alten Kirchen Vorbilder, Winke, Fingerzeige finden, wie Manches zu arrangiren, zu erreichen wäre. Nehmen wir mal die quadratische Gestaltung, wenn nicht des ganzen Planes, doch der Mittelschiffsjoche — die Gewölbe der Seitenschiffe lassen sich ja eben so gut länglich herstellen wie sonst die der Mittelschiffe. Als ein frappantes Beispiel solcher Anordnung nenne ich die Martinikirche zu Münster in Westfalen. Da bringt die Weitständigkeit der Säulen wahrlich den Eindruck der Weiträumigkeit hervor; und wäre der Chor weniger tief oder von Kapellen flankirt, die wieder vermittelst grofser Bogenöffnungen mit ihm korrespondirten, so wäre der freien Durchsicht der höchste Triumph gesichert.

Anknüpfend an derartige Vorbilder wurde von mir ein Versuch zur Lösung der schweben- Frage gemacht und der Plan der Kirche von Heeten diesen Zeilen beigegeben. Herr Pastor J. A. Koopmans hatte ein umfangreiches, schöngelegenes Bauterrain erworben, welches die freieste Bewegung ermöglichte und auch die so wünschenswerthe Orientirung gestattete. Er setzte mir in Bezug auf Kirche und Pfarrhaus seine Wünsche und Ideen auseinander. Ihm schwebte vor ein weiter, übersichtlicher Raum; Hauptaltar, Seitenaltäre und Kanzel dem Blick von allen Seiten und Ecken des Laienraumes zugänglich — das breite, säulenlose Mittelschiff schien unvermeidlich. Eifrig betonte und erwies ich die Nachtheile eines solchen, namentlich die finanziellen und wir kamen überein, erst mal ernstlich den Versuch anzustellen, ob das Gewünschte sich nicht auf andere Weise erreichen liefse. Das Resultat dieses Versuches war der vorliegende Plan, welcher mit Freuden aufgenommen und ausgeführt wurde. Bedarf er der langen Erklärung? Quadrat und Sechseck spielen die Hauptrolle (Abb. 1). Drei quadratische Gewölbejoche bilden das Mittelschiff, längliche Vierecke die Seitenschiffe, ein längliches Viereck ward dem Mittelschiff zugefügt, die zwischen diesem und den Seitenschiffen entstehenden Ecken mit halben Quadraten angefüllt und an die so entstandene Grundform werden Chor, Kapellen und Transept bildend geradaus, rechts, links und übereck halbe Sechsecke angefügt. Westlich schliefst sich der Thurm an, flankirt durch Beicht- und Taufkapellen, jegliche aus vier Seiten des Sechsecks gewonnen. Dem breiten Bauterrain entsprechend werden der Chorparthie Katechismuskammer und Sakristei in freier Entwickelung beigegeben, letztere in Verbindung mit dem (hier nicht abgebildeten) Pfarrhause. Sechs runde Säulen tragen sämmtliche Gewölbe und gestatten von allen Ecken und Enden freiesten, unbeschränktesten Durch-

blick (Abb. 3). Keiner, der die Kirche betritt, wird leugnen, dafs sie den Eindruck eines weiten, einheitlichen Versammlungsortes macht, ohne die Oede eines grofsen, leeren Hohlraumes. Die Strebepfeiler der Seitenschiffe, welche den Seitenwänden ihren Halt geben (Abb. 4), sind recht kräftig angenommen: Doppelfenster in letzterer angeordnet, die grofsen Flächen belebend und reichliches Licht dem Innern zuführend. Die Bedachung ist dreifach in der Längenrichtung (Abb. 2) und wird durch ein Kreuzdach geschnitten, während die Kapellen selbständige Spitzdächer erhielten.

Gewifs erhebe ich nicht den Anspruch, das angegebene Thema erschöpfend behandelt, die gestellte Frage praktisch gelöst zu haben; jedenfalls hab ich für heute die Nachsicht des verehrten Herausgebers und die Geduld der geschätzten Leser genügend auf die Probe gestellt.

Driebergen bei Utrecht. Alfred Tepe.

---

## Die Dekoration des Innern der Kirche zu Sternberg in Meklenburg.

Mit 6 Abbildungen.

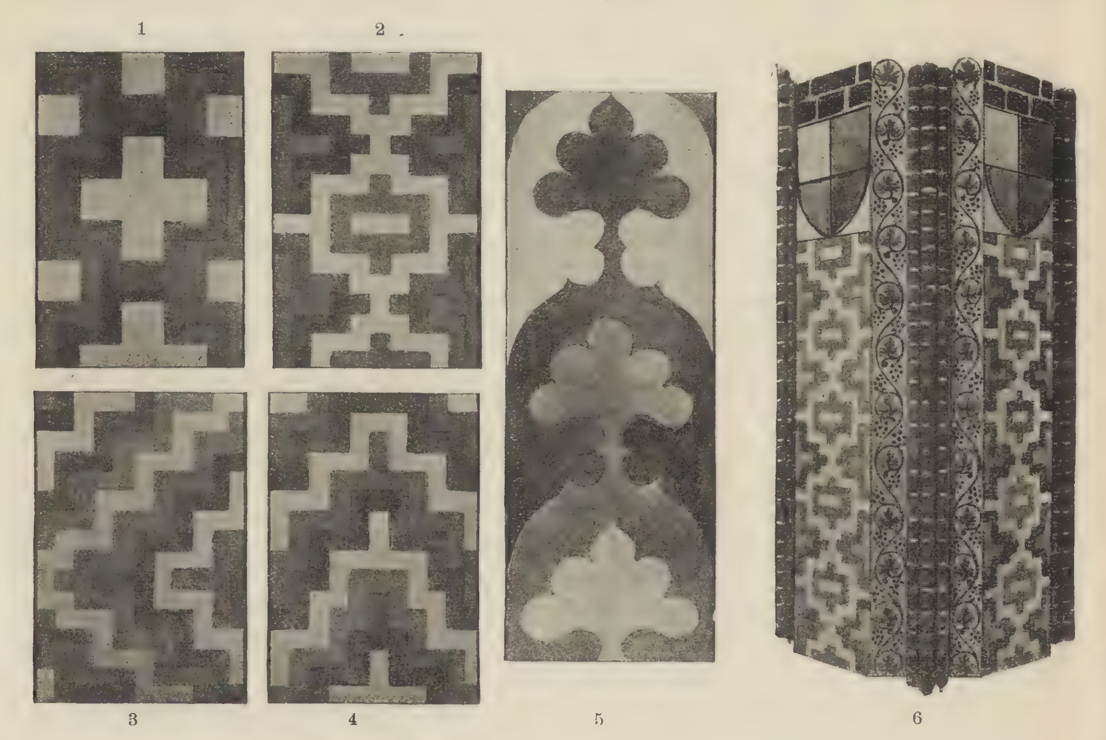


So erfreulich es ist zu hören, dafs ein altes, durch Zeit oder Menschenhand geschädigtes Bauwerk wieder hergestellt werden soll, so vernimmt der Archäologe doch solche immerhin frohe Botschaft nicht ohne einige Beklemmung angesichts der Thatsache, dafs, anders als Maler und Bildhauer, die Architekten bei solchen Gelegenheiten nur zu sehr geneigt sind, die Werke der alten Meister zu emendiren, sei es, dafs sie Anordnungen, welche sich vorfinden, durch andere, vermeintlich stilgemäfsere ersetzen, sei es, dafs sie etwas herstellen, was der Schöpfer des Bauwerks nicht für angemessen oder nöthig erachtet hat. Diese Neigung zum Bessermachen tritt, wie ich bemerkt zu haben glaube, ganz besonders bei der Herstellung der Dekoration des Inneren hervor, wobei ich nicht auf das Ersetzen der schlichten Kalktünche durch eine solche von grauem oder sonst welchem Tone ziele, denn das ist weder Klügelei noch Mangel an Pietät und Bescheidung, sondern anders zu qualifiziren, und vielmehr an das Ersetzen vorgefundener, vermeintlich weniger guter oder gar stilwidriger Dekoration denke und die Anordnung solcher dort, wo der alte Fachgenosse kein Ornament für erforderlich hielt. Ein derartiges Vorgehen fällt besonders dann übel aus, wenn, wie das vorkommt, der Architekt dem Dekorationsmaler nur eine allgemein gehaltene Anweisung gibt und diesem die spezielle Wahl der Dekoration überläfst. Der Maler sucht sich dann im Audsley oder sonst einem Ornamentwerke ein seiner Meinung nach passendes Muster aus, erhält, wenn es nicht geradezu stilwidrig, das Placet und führt, öfter auch wohl ohne Placet, dasselbe aus, so dafs es kommen kann, dafs man, wie ich es erfuhr, in einer gothischen Kirche Norddeutschlands eine Wanddekoration findet, die einem südfranzösischen Bauwerke aus der Frühzeit des romanischen Stils entstammt. Solcher Wahrnehmung gegenüber ist es einigermafsen beruhigend, dafs die Dekoration, über welche ich nachstehend berichte, so eigenartig ist, dafs sie einen restaurirenden Architekten oder Maler zur Nachahmung kaum reizen dürfte.

Ungefähr in der Mitte von Meklenburg-Schwerin liegt das Städtchen Sternberg, ein jetzt nicht bedeutender, aber dadurch ausgezeichneter Ort, dafs, wie früher nach Gewohnheit in seiner Nähe, dort seit 1572 vertragsmässig, seit 1621 dort und in Malchin abwechselnd, die Landtage für beide Meklenburg abgehalten werden. Wann die Stadt gestiftet ist, weifs man nicht, doch wird mit Wahrscheinlichkeit angenommen, dafs dies zwischen 1240 und 1250 geschehen sei. Die damals errichtete Kirche Marien und St. Nicolai existirt nicht mehr und ist demnächst durch den heutigen Bau ersetzt worden, dessen Portale noch den Charakter des Uebergangsstiles zeigen, während Fenster, Pfeiler u. s. w. durchaus gothisch sind. Das deutet in Meklenburg auf den Schlufs des XIII. oder den Anfang des XIV. Jahrh., und ist es sehr glaublich, dafs zur Herstellung der jetzigen Kirche ein grofser Brand Anlafs gegeben hat, welcher nicht lange vor dem Februar des Jahres 1309 die Stadt heimsuchte; jedenfalls datirt jene vor 1320 oder 1322, da laut Inschrift derzeit der Thurm derselben vor-

gebaut worden ist. Sie zeichnet sich vor fast allen gothischen Kirchen der übrigen Landstädte Meklenburgs sowohl durch ihre Architektur aus wie durch ihre Gröfse, welch' letzteres um so auffallender ist, als die Parochie von Hause aus die Stadt nur allein begriff, aber dadurch vielleicht sich erklärt, dafs diese in der angegebenen Zeit vom damaligen Landesherrn ersichtlich bevorzugt wurde und anscheinend auch eine wohlbegüterte Bürgerschaft besafs.[1])

Die Sternberger Kirche ist eine Hallenkirche von rechteckigem Grundplane und durch vier Pfeilerpaare und je zwei Halbpfeiler an der Ost- und an der Westwand in drei Schiffe getheilt. Die Pfeiler sind achtseitig, mit Diensten auf den vier geraden Seiten versehen, die, aus drei Rundstäben bestehend, im Durchschnitte die Figur eines halben Sechspasses zeigen. Als man 1895 bei Erneuerung des Innern der Kirche die dicke Kalktünche entfernte, mit welcher dasselbe überzogen war, fand man das Mauerwerk wesentlich ungeputzt und als Rohbau belassen und, von zwei figürlichen Darstellungen auf der Ostwand der Seitenschiffe abgesehen, allein eine Dekoration der Pfeiler angeordnet. Auf diesen waren nämlich die 15 bis 20 *cm* breiten Flächen an jeder Seite der Dienste vom Sockel bis zum Pfeilersimse auf geschlemmtem Grunde mit einer rothbraunen Ranke mit grünen Weinblättern und stilisirten braunrothen Trauben bemalt, wogegen die 55 bis 60 *cm* breiten schrägen




Seiten der Pfeiler bis etwa zu deren halber Höhe hinauf in der Weise von Teppichen sich dekorirt fanden, die oberwärts mit quadratischen Flächen abschlossen, auf welche je ein Wappenschild gemalt war. Die Teppiche waren in fünf verschiedenen Mustern und zwar so ausgeführt, dafs die gegenüberstehenden Pfeiler immer das gleiche hatten; insbesondere fand sich das Dessin 1 auf den östlichen Halbpfeilern, auf dem ersten Pfeilerpaare 2, auf dem zweiten 3, auf dem dritten 4, auf dem vierten 5 und auf den westlichen Halbpfeilern wiederum Dessin 2. Vier dieser Muster waren durch schwarze, rothe und weifse 5 oder $5^1/_2$ *cm* breite, rechtwinklig gebrochene Bänder hergestellt, so dass

[1]) Sternberg hatte eine Leproserie zu St. Jürgen seit vor 1288, ein Heiliggeisthaus seit vor 1357, ein Elendenhaus zu St. Gertruden vielleicht seit 1327. Seit Anfang der neunziger Jahre des XV. Jahrh. war es in Folge Mifshandlung einer Hostie durch Juden Ziel von Wallfahrten, selbst aus weiter Ferne, von denen vereinzelt noch 1562 verlautet. Im Jahre 1500 gründete der damalige Landesherr daselbst ein Augustiner-Eremitenkloster, dessen Insassen aber schon 1527 alle auf und davon gegangen waren.

die Teppiche einem Flechtwerke gleichen, das fünfte aber, an den beiden untersten Pfeilern, zeigt ein Ornament von 60 *cm* hohen, steigenden Schuppen mit blatt- oder blumenartig gestalteter Spitze, die ebenfalls in Schwarz, Roth und Weifs wechseln. Nicht minder sind die fünfzehn verschiedenen Wappenschilde (Fig. 6) — ohne Zweifel die der Stifter — durchaus in den genannten Farben ausgeführt und nur aushülflich, wo eine vierte Farbe zur Herstellung des Bildes erforderlich war, zweimal Grün und einmal Blau angewendet.

Man könnte nun meinen, dafs die vorstehend beschriebene Dekoration eine unruhige und bunte Wirkung haben müsse, wie sie dem Orte nicht angemessen sei, aber das ist doch keineswegs der Fall. Das milde und so zu sagen rosige Ziegelroth des oberen Theils der Pfeiler sowohl wie der Wände geht mit der geschilderten Teppichmalerei so vorzüglich zusammen, dafs der Eindruck, welchen die Kirche macht, ein durchaus ruhiger und wohlthuender ist und der erforderliche würdevolle Ernst nicht im mindesten beeinträchtigt wird. Eine solche Beeinträchtigung findet aber allerdings statt, einmal dadurch, dafs bei der Wiederherstellung des Innern die unter den Fenstern angeordneten Blenden, die vordem in Rohbau geblieben waren, mit einem (abweichenden) Teppichmuster bemalt worden sind, und dafs, von vornherein, das Motiv des Teppichs der beiden untersten Pfeiler so ausnehmend und auffällig von dem der übrigen Pfeiler abweicht. Eine Erklärung oder Entschuldigung dieser Abweichung weiss ich nicht vorzubringen, glaube aber auf die Zustimmung der Freunde dieser Zeitschrift rechnen zu dürfen, wenn ich die Meinung ausspreche, dafs der Maler (Krause) recht gethan hat und Anerkennung verdient, dafs er sich des Bessermachens enthalten und gewissenhaft und pietätvoll dasjenige wieder herstellte, was sich als ursprünglich zu erkennen gab.

Die Leibungen der Arkaden, auf denen die entsprechenden Dienste sich herumziehen, fanden sich wie überall verputzt und unbemalt, und ebenso werden die Gewölbe, die natürlich gleichfalls geputzt waren, unbemalte Gurte und Rippen gehabt haben, die höchstens durch eine derbe schwarze Linie begleitet waren, doch liefs sich darüber Sicheres nicht ermitteln, denn aus dem Jahre 1653 wird berichtet, dafs zwei Gewölbe der Kirche eingestürzt seien, die übrigen gleichfalls in grofser Gefahr stünden, und bei dem grofsen Stadtbrande von 1741, der auch die Kirche höchst verderblich ergriff, ist der mächtige Ostgiebel einwärts gefallen und hat die Gewölbe zerschmettert.[2])

Schliefslich sei noch bemerkt, dafs das Motiv der gebrochenen Bänder auch im Transept der 1368 konsekrirten Klosterkirche zu Doberan und das Schuppenmotiv in der nördlichen Halle der St. Nicolaikirche zu Wismar aus dem Jahre 1434 sich findet, an beiden Orten aber sowohl in anderen Farben wie in einfacheren Mustern, und weiter, dafs die Kirche zu Sternberg die einzige gothische Backsteinkirche in Meklenburg ist, welche, soweit Beobachtungen in dieser Hinsicht vorliegen, eine so ausgedehnte systematische Dekoration wie die oben geschilderte zeigt. Letztere Thatsache ist um so auffallender, als in der Nachbarschaft im Westen die Marienkirche in Lübeck nach Schwienings allerdings nur vorläufigen Untersuchungen[3]) in ausgedehntester Weise dekorirt ist und im Osten St. Nicolai in Stralsund wenigstens im Chore reichen Farbenschmuck aufweist, und sie läfst sich schwerlich anders erklären als dadurch, dafs es in Meklenburg an Mitteln gebrach, um so kostspielige Ausstattungen der Kirchen zu beschaffen.[4])

Wismar. F. Crull.

[2]) Derselbe Brand vernichtete auch sowohl die Tafel des Hochaltars der Kirche, 1505 bei Hermen Kulemann zu Wismar in Bestellung gegeben, wie diejenige der Kapelle des hl. Bluts, welche die Landesherren 1516 durch Erhart Altdorfer anfertigen liefsen; es sind nur die Kontrakte zu beiden erhalten.

[3]) Mitth. d. Ver. f. Lüb. G. u. A. 1885, S. 26.

[4]) [Gerade für solche Fälle finanziellen Unvermögens sind die vorliegenden Muster von praktischem Werthe, insofern sie durch ihre kaum noch zu überbietende Einfachheit zeigen, wie die bescheidensten Mittel eine angemessene Dekoration ermöglichen. Es kommt nur darauf an, dafs Dessin und Farbe richtig gewählt und eine solide Technik angewandt wird. Bestehen die Musterungen, wie hier zumeist, in einfachen Bänderzusammenstellungen, die ja unerschöpflich sind, so bereitet die Stilisirung nur geringe Schwierigkeiten, und bei so schlichten Farbtönen sind auch koloristische Verstöfse leicht zu vermeiden. Grobe Fehler stilistischer und koloristischer Art verletzen schwer, während eine gewisse Derbheit in den Formen weniger stört, unter Umständen sogar frisch und kräftig wirkt.] D. H.

# Bücherschau.

Die Zeitschrift für bildende Kunst, herausgegeben von Carl von Lützow, mit dem Kunstgewerbeblatt, herausgegeben von Carl Hoffacker, und der Kunstchronik, im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig, per Jahrgang 32 Mk.

Diese drei Zeitschriften, von denen die beiden ersten in Monatsheften erscheinen, die letzte in 33 Nummern, haben im Herbste 1889 eine neue Folge begonnen und im Jahre 1895 ein gröfseres Format angenommen, letzteres wohl vornehmlich zu dem Zwecke, den Abbildungen, auf welche von jeher grofser Werth gelegt wurde, eine noch gröfsere Ausdehnung geben zu können. Diese sind denn auch zu einer Vollkommenheit herangereift, dafs sie in Bezug auf Zahl und künstlerische wie technische Vollendung von keiner Zeitschrift übertroffen, kaum von einer erreicht werden. Fast jedes Heft enthält eine Originalradirung und Heliogravüre, oder Farbendruck, und zahlreiche Autotypien, von denen die meisten auf photographischen Aufnahmen beruhen. Die Abhandlungen, zu denen sich in den fünf vorliegenden Heften des VIII. Jahrganges Justi, von Lützow, Rosenberg, Schölermann, Schultze-Naumburg, Flechsig, Baumgarten, Hampe und Andere bekennen, zeigen das Bestreben grofser Universalität, gründlicher Durchführung, vornehmer Form und mit dem frischen, unbefangenen Blick auf die Kunstschöpfungen der Gegenwart wechselt die ernste Rückschau auf diejenigen der Vergangenheit, in die Antike, das Mittelalter, die Renaissance mit ihren Ausläufern. Ganz besondere Berücksichtigung hat das Mittelalter bezw. die spätgothische Periode erfahren, der die umfänglich behandelten, vornehmlich in Süddeutschland erhaltenen Oelberggruppen angehören, wie die dänischen Schnitzaltäre und die Gemälde des Meisters vom Amsterdamer Kabinet. In die Glanzzeit der italienischen Renaissance führen die Untersuchungen Woermanns über die Pseudo-Sixtina in St. Moritz, die als eine Kopie des Dresdener Originals nachgewiesen wird, wie die scharfsinnige Studie Justi's über die Bildnisse des Kardinals Hippolyt von Este, in die flandrische Barockzeit die Prüfung der allegorischen Darstellung aus der Geschichte Heinrichs IV. von Rubens. Ueber neuere und neueste Kunstleistungen, nicht nur in Deutschland, kommen berufene, vorurtheilsfreie Beurtheiler zu Wort: über Licht und Behrens, über Heffner und Ferdinand von Keller, über Stuck, Walter Crane, Gibson, über die Münchener Sezession und manches Andere. — In derselben korrekten Weise wird das Kunstgewerbeblatt den früheren Kunstperioden gerecht, wie den Erzeugnissen der Gegenwart. So wird von Leisching über die Entwickelung des Grabmals, von Brüning über den gothischen Kronenleuchter eingehend berichtet, ferner über das Reichsgerichtsgebäude in Leipzig und seine Ausstattung, über die genialen Medaillen Roty's, über die Erfolge der Plakatkonkurrenz u. s. w., ebenfalls an der Hand zahlreicher Illustrationen, die sehr geeignet sind, die Kunsthandwerker anzuregen und anzuleiten. — Die Kunstchronik informirt schnell, eingehend, zuverlässig über Ausstellungen und Sammlungen, Wettbewerbungen und Kunstauktionen, Entdeckungen und Erwerbungen, über die Thätigkeit von Kunstvereinen, den Büchermarkt u. s. w. — So vereinigen sich diese drei periodischen Blätter zur Pflege des gesammten Gebietes der bildenden Künste, und was in Schrift und Bild dort niedergelegt wird, erscheint als die Frucht ernster Auffassung, sorgsamer Studien, mühevoller Arbeit, grofser Ziele. Gerade dem neuen Jahrgange darf in dieser Hinsicht ein besonders günstiges Zeugnifs ausgestellt, daher das Abonnement auf denselben bestens empfohlen werden. S.

---

Die Allgemeine Geschichte der bildenden Künste von Alwin Schultz ist seit unserem letzten Referat (in Bd. VIII, Sp. 313/314) um 9 Lieferungen gewachsen, von denen die VII. bis X., die XIII. und XIV. den bekanntlich zuerst herausgegebenen III. Band und damit Die Kunst der Renaissance zum Abschlufs bringen. In demselben spielt der III. die Malerei behandelnde Theil die Hauptrolle, und mehr als die Hälfte desselben ist der italienischen Malerei von der Mitte des XIII. bis zum Schlufs des XVII. Jahrh. gewidmet. In ihr erblickt der Verfasser die einzige vollkommene Kunsterscheinung seit dem Untergange des griechischen Genius, und mit Recht verargt er es den anderen Nationen, die nacheinander in Bezug auf ihre künstlerischen Leistungen im XVI. und XVII. Jahrh. geprüft werden, den (Spaniern), Franzosen, (Niederländern), Deutschen, Engländern, dafs sie die malerischen Erfolge fast nur auf dem Umwege über Italien erstrebt haben, anstatt aus der Tiefe des eigenen Volkslebens zu schöpfen, was nur den Spaniern und Niederländern gelungen sei, ihnen defswegen auch zu einer künstlerischen Eigenart von Bedeutung verholfen habe. — Das Verzeichnifs der Abbildungen, welches dem III. Bande nebst einem Künstler- und Ortsregister beigegeben ist, umfafst nicht weniger als 740 Nummern, von diesen bestehen 137 in einfachen und mehrfachen Tafeln, unter denen 8 Farbendrucke. Diese Abbildungen sind im Ganzen geschickt ausgewählt, obgleich nicht verschwiegen werden darf, dafs im Interesse jugendlicher Leser verschiedene Darstellungen leicht durch passendere derselben Künstler hätten ersetzt werden können, und der Umstand, dafs die Vermehrung des Bilderkreises eine enorme, die technische Ausführung eine tadellose ist, mag zu der Empfehlung beitragen, mit der dieses glänzende Werk begleitet werden darf. — In noch höherem Mafse verdient es dieselbe in Bezug auf den I. Band, der die Kunst des Alterthums behandelt und von dem bereits 3 Lieferungen vorliegen. Die beiden ersten sind der Kunst des alten Aegyptens gewidmet, und was zu ihrer Illustration hier zusammengetragen ist, erregt Staunen, nicht nur wegen der Fülle bis dahin nicht veröffentlichter Bildwerke, sondern ganz besonders wegen ihrer polychromen Wiedergabe auf einzelnen Tafeln und sogar in zahlreichen Textillustrationen, die als ein Triumph des typographischen Farbendruckes bezeichnet werden dürfen. Zu diesem grofsen, die höchste Anerkennung verdienenden Opfer hat mit Recht die Anschauung bestimmt, dafs bei dem polychromen Charakter der ägyptischen Kunst

das richtige Verständnifs für die Gesammtwirkung ihrer Bauwerke wesentlich abhange von der Vorstellung ihrer farbigen Behandlung. — Die Eigenart der ägyptischen Plastik und Malerei hätte aus dem sie beherrschenden Kanon wohl noch tiefer begründet werden können. — Die dritte (XV.) Lieferung beschreibt ebenfalls an der Hand zahlreicher Bilder recht lehrreich die Kunst der Babylonier und Assyrier, zum Theil der alten Perser. — Möge dem Aufgebote an Opfern die Zahl der Abonnenten entsprechen! H.

---

Die Klosterruine von Gnadenberg und die Architektur des Brigittenordens. Von Dr. Georg Hager, k. Konservator am bayerischen Nationalmuseum (Separatabdruck aus den »Verhandlungen des histor. Vereins für Oberpfalz und Regensburg«. Bd. 48). Druck von J. u. K. Mayr in Stadtamhof.

Die 1451 begonnene, 1511 bis 1518 umgebaute, 1635 von den Schweden zum Theil zerstörte und seitdem immer mehr verfallene Kirche des Brigittenordens zu Gnadenberg in der Oberpfalz untersucht der Verfasser vornehmlich zu dem Zwecke, Beiträge zur Aufklärung der eigenartigen Architektur dieses Ordens zu gewinnen, dessen Mutterkloster Wadstena in Schweden hinsichtlich der Kirchenanlage auf Offenbarungen der hl. Brigitta († 1373) zurückgeführt wird. Mit Hülfe dieser eingehenden und genauen Bauvorschriften, die namentlich einen eisenvergitterten Ambitus anordneten, sowie der noch vorhandenen, im Anhange beigegebenen, alten Abbildungen der Ruine und der auf sie bezüglichen geschichtlichen Nachrichten, gelingt es dem Verfasser, die Kirche in ihrer ursprünglichen Gestalt zu rekonstruiren, die als eine Erweiterung des alten Bauprogramms erscheint, insofern zu dem charakteristischen unteren Gang ein zweiter oberer Gang hinzugekommen ist. Dieser hatte offenbar den Zweck, den Marienchor, den der gesteigerte Marienkultus gefordert hatte, um so zugänglicher zu machen und bezeichnete in architektonischer Hinsicht einen grofsen Fortschritt. — Dieses und manches Andere hier und in sonstigen Klöstern des Brigittenordens nachgewiesen zu haben, ist ein grofses Verdienst des Verfassers, weil eine erhebliche Bereicherung der die baulichen Einrichtungen dieses Ordens betreffenden Kenntnisse. B.

---

Der Bildercyklus des Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein. Von Dr. Joseph Neuwirth, o. ö. Professor in Prag. Mit 16 Lichtdrucktafeln und 2 Abbildungen im Texte. Prag 1897. J. G. Calve'sche Buchhandlung. (Preis 25 Mk.)

An das Werk desselben Verfassers über die »Mittelalterlichen Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen«, über welches in dieser Zeitschrift Bd. VIII, Sp. 354 bis 356, eingehend berichtet wurde, schliefst sich das vorliegende an als ganz eigenartige Ergänzung. Denn von den beiden verlorenen Cyklen Karlsteiner Wandgemälde, von denen in jenem die Rede ist, hat der Verfasser inzwischen das Glück gehabt, den einen in treuen Abbildungen der Handschrift Nr. 8330 der Wiener Hofbibliothek wiederzufinden, die kaum ein Vierteljahrhundert vor der Zerstörung der Originalgemälde (zwischen 1588 bis 1597) entstanden sind. Es handelt sich um nichts Geringeres, als um den Stammbaum der Luxemburger, über den nur eine Beschreibung des Brabanter Gesandten de Dynter bekannt war, sowie der spätere von einem Augenzeugen erstattete Bericht aus dem Jahre 1597. Diesem im vorigen Jahre entdeckten Stammbaum ist die vorliegende Studie gewidmet, deren glänzende Ausstattung wiederum der „Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen" zu danken ist. Der „Ueberlieferung des Stammbaumes" geht das I. Kapitel nach und berichtet über dessen merkwürdige Zusammenstellung, einen Cyklus von 56 theils stehenden, theils sitzenden Einzelfiguren, deren Anfang Noe, Cham, Chus, Nembrot, Ninus u. s. w. bilden, deren Schlufs Kaiser Karl IV. mit seiner ersten Gemahlin Königin Blanca, der als der Veranlasser des Ganzen nachgewiesen wird. An diesen Nachweis wird sofort der andere angeschlossen, dafs die Copienfolge der Wiener Handschrift zwischen 1569 und 1575 entstanden sei und über die Gedanken wie über die Auffassung und Ausführung des ganz ungewöhnlichen Cyklus genaue Auskunft gegeben. — In die „Tracht der Darstellungen" führt sodann das II. Kapitel ein, um ihr die Bestätigung der Entstehungszeit des Cyklus zu entnehmen und für Bestimmung des Inhaltes, der Tendenz und des Meisters weitere Anhaltspunkte zu gewinnen. Diese gipfeln als das Ergebnifs eingehender und scharfsinniger Untersuchungen in dem Nachweis, dafs die Trojasage der Franken und der Herzoge von Brabant dem Cyklus zu Grunde liegt, der durch letztere den Luxemburgern das Anrecht auf die deutsche Kaiserwürde wahren sollte, gerade an dieser Aufbewahrungsstätte der Kleinodien des Deutschen Reiches, wo der Hofmaler Nikolaus Wurmser der ausführende Künstler gewesen und im Jahre 1355 oder 1356 die Vollendung erfolgt sein müsse. — Ueber die Anordnung und die Darstellungen des Stammbaumes, über die Treue der Copien und die Art ihrer Behandlung verbreitet sich das III. Kapitel, welches sich namentlich durch eine Fülle neuer ikonographischer Ergebnisse auszeichnet, die um so werthvoller sind, als sie sich auf Profanbilder aus dem XIV. Jahrh. beziehen und zur Vervollständigung eines aus dieser frühen Zeit nur ganz spärlich erhaltenen Kreises dienen. Schnütgen.

---

Raffael und Donatello. Ein Beitrag zur Entwickelungsgeschichte der italienischen Kunst von Wilhelm Vöge. Mit 21 Abbildungen im Text und 6 Lichtdrucktafeln. Strafsburg 1896. Verlag von J. H. Ed. Heitz. (Preis 6 Mk.)

Die Auffindung einer aus der Schule Raffaels stammenden Handzeichnung in den Uffizien, welche als eine Momentankopie der äufsersten Gruppe auf dem berühmten Relief Donatello's mit der wunderbaren Findung des Herzens im Santo zu Padua sofort sich zu erkennen gibt, hat den auf dem Gebiete der alten Malerei wie Skulptur als ungemein feinen Beobachter längst bekannten Verfasser veranlafst, die früher schon von Anderen angeregte Abhängigkeit des Malers Raffael von dem Plastiker Donatello, die bisher nur eine oberflächliche Prüfung erfahren hatte, einer eingehenden

systematischen Untersuchung zu unterziehen an der Hand eines umfassenden Vergleichsmaterials. Hierbei gelingt es ihm, verschiedene Uebereinstimmungen im Sinne durchaus selbstständiger Benutzung gegebener Motive, namentlich in der Schule von Athen nachzuweisen und dadurch die Frage nach den besonderen Beziehungen der beiden Meister, wie überhaupt nach der Anknüpfung, welche die Künstler der klassischen Periode Italiens an ihre unmittelbaren Vorgänger, zumal im Sinne des von der Plastik am meisten betonten und gepflegten Gruppirungsprinzips, gesucht haben, ihrer Lösung entgegenzuführen. Einzelne Analogien erscheinen etwas outrirt, andere vielleicht erst erklärlich durch den Nachweis gemeinsamer Quellen, die meisten und frappantesten vielmehr geeignet, Donatello als den Inspirator Penni's, des Schülers und Gehülfen Raffael's zu erweisen. R.

---

Giovanni Battista Tiepolo. Eine Studie zur Kunstgeschichte des XVIII. Jahrh. Von Dr. Franz Friedr. Leitschuh. Mit dem Bildnisse des Meisters und 12 Lichtdrucktafeln. Würzburg 1896, Verlag von E. Bauer. (Preis 3,50 Mk.)

Wie die Venetianer den 200. Geburtstag ihres grofsen Sohnes und Meisters im vorigen Jahre glanzvoll gefeiert haben, so verzichteten auch die Würzburger nicht auf eine Gedenkfeier zu Ehren des gewaltigen Freskomalers, der ihre Residenz mit den Kolossalgemälden in den Jahren 1750 bis 1753 ausgestattet hat, im Auftrag des Fürstbischofs Karl Philipp von Greiffenklau, und die schöne Frucht dieses Festaktes ist die vorliegende, aus einem Vortrage herausgewachsene Schrift. Diese schildert den Entwickelungsgang des talentvollen, gestaltungsreichen Meisters, seine langjährige, fruchtbare Thätigkeit in Venedig und Verona, seine Berufung nach Würzburg und was er dort geschaffen hat, seine Rückkehr in die Heimath und seine Uebersiedelung an den Hof Karl III. nach Madrid, wo er 1770 starb. Den überaus gewandten und kühnen Fresko- und fast noch bedeutenderen Oelmaler feiert der Verfasser mit hoher Begeisterung und glaubt die Nachklänge seiner grofsartigen, wuchtigen, farbenreichen Malweise in Piloty und namentlich in Mackart wiederzufinden. Die aus Photographien hervorgegangenen Lichtdrucktafeln sind trotz ihrer kleinen Maafsverhältnisse sehr schätzbare Beigaben. V.

---

Spanien und Portugal. Handbuch für Reisende von K. Bädeker. Mit 6 Karten, 31 Plänen und 11 Grundrissen. Leipzig 1897, Verlag von Karl Bädeker. (Preis 16 Mk.)

In Bezug auf kein als Rieseziel besonders geschätztes Land wurde der Mangel eines in jeder Hinsicht befriedigenden Handbuches wohl mehr empfunden, als in Bezug auf Spanien. Wiederum ist es Bädeker, dem das Verdienst zukommt, dieser Nothlage abgeholfen zu haben und dadurch Manchem den Entschlufs zur Reise in dieses romantische Land zu erleichtern. — In reicher Ausstattung mit Karten und Plänen erscheint soeben das neue Reisehandbuch, welches eine ganz besondere Aufmerksamkeit der Kunstgeschichte schenkt, in Bezug auf diese sogar manche neue Aufschlüsse bietend, nicht nur bei der Beschreibung der Denkmäler und Sammlungen, sondern ganz vornehmlich durch die nicht weniger als 48 Seiten umfassende kunstgeschichtliche Einleitung, welche keinen Geringeren als Carl Justi zum Verfasser hat. Baukunst, Skulptur und Malerei werden nacheinander in ihrer eigenartigen spanischen Entwickelung vorgeführt und die verschiedenen Einflüsse, die auf sie eingewirkt haben, neu beleuchtet, wodurch zahlreiche überraschende Gesichtspunkte gewonnen werden, zumal für die Plastik des XVI. Jahrh., wie für die gesammte Geschichte der spanischen Malerei, deren Blüthezeit im XVII. Jahrh. bekanntlich des Verfassers eigenstes Gebiet darstellt. Dieser Ueberblick ist daher ein Meisterwerk und eine überaus schätzenswerthe Ausfüllung einer kunstgeschichtlichen Lücke. Schnütgen.

---

Der Kunstverlag von Benziger & Co. in Einsiedeln bietet wiederum neue Kommunion-Andenken in Form von gröfseren Bildern zum Einrahmen und kleineren zum Einlegen ins Gebetbuch, sowie Katechetische Andenken in Form kleiner bunter Bilderbüchlein. Von den ersteren verdienen zwei Farbendrucke hervorgehoben zu werden, von denen der kleinere in Medaillonform die Gottesmutter vorstellt, wie sie aus der Hand des hl. Johannes die hl. Kommunion empfängt, eine gut gezeichnete, zart kolorirte, erhebende, aber als Kommunion-Andenken wohl weniger geeignete Darstellung. Das gröfsere figuren- und farbenreiche Bild, welches den Heiland als Hohenpriester vor einem Kommunikantenpaar und ringsherum vorbildliche Szenen zeigt, ist mit einem gewissen Geschick komponirt und im romanischen Stile ausgeführt, der in strenger Anwendung für den Zweck nicht recht pafst und abgeschwächt nicht zu befriedigen vermag. — Die Katechetischen Andenken bestehen in hübsch ausgestatteten Heftchen, welche das apostolische Glaubensbekenntnifs, die zehn Gebote Gottes, die sieben hl. Sakramente, die fünfzehn Geheimnisse des hl. Rosenkranzes in farbigen Bildchen behandeln. Die Darstellungen sind durchweg gut ausgewählt und so lehrreich wie erbaulich kommentirt. Mehrere sind zu klein in der Ausführung, einige nicht glücklich im Stil, aber der technischen Behandlung darf hohes Lob gespendet, daher der Hoffnung Ausdruck gegeben werden, dafs aus diesen anmuthigen und doch ganz wohlfeilen Serien allmählich mustergültige Vorlagen für die Unterweisung der Kinder sich ergeben werden. G.

---

Der Kunstverlag von Julius Schmidt in Florenz hat von den berühmten Terrakotta-Medaillons, welche die Fassade des Findelhauses in Florenz verzieren, von den zehn verschiedenen Wickelkindern, welche zu den reizendsten Schöpfungen Andrea della Robbia's zählen, die Hälfte in Chromotypie herausgegeben, meisterhafte Produkte der Mehrfarbendruck-Anstalt Förster & Borries in Zwickau. Der naive Ausdruck und der farbige Schmelz der Originale kommt auf diesen fünf Nachbildungen (Preis 2 Mk.) vollkommen zur Geltung. H.

# Abhandlungen.

## Grünewald-Studien.

Mit Abbildung.

II.



ie Nachrichten über Grünewalds Leben und Werke fliefsen sehr spärlich, obgleich er mit Dürer und Holbein die Trias unserer gröfsten Meister bildet und obgleich er sowohl Dürer, der ihn an philosophischer Tiefe, wie auch Holbein, der ihn an Geschmack und glücklichem Gleichgewicht übertrifft, an koloristischem, ja überhaupt an eigentlich künstlerischem Temperament überflügelt. Er hat am meisten Rasse und zwar echt deutsche Rasse. Damit ist schon gesagt, dafs er in seinen Leistungen ungleich und bisweilen — besonders für ein nur die wohlgeschaffene Form goutirendes Gemüth — betrübend geschmacklos ist.[1]) Das wichtigste und zuverlässigste biographische Material über ihn bringt Joachim von Sandrart in seiner »Teutschen Akademie«[2]) (1675). Er schöpft seine Mittheilungen zum Theil aus den Angaben des Frankfurter Malers Philipp Uffenbach, der als Schüler des Mainzers Hans Grimmer ein Enkelschüler Grünewalds gewesen ist. Sandrart berichtet, Mathes von Aschaffenburg sei um 1505 thätig gewesen, habe sich meist zu Mainz aufgehalten, ein eingezogenes, melancholisches Leben geführt und sei ‚übel verheurathet' gewesen. Etwa um 1510 möge er gestorben sein. Die letztere Jahreszahl ist gewifs unrichtig. Denn mehrere Werke Grünewalds datiren aus späterer Zeit. Unrichtig und auf eine Verwechslung beruhend scheint auch Sandrarts weitere Nachricht, Grünewald habe zu dem von Dürer 1508 für den Frankfurter Jakob Heller in die dortige Dominikanerkirche gemalten Altarwerk der Himmelfahrt Mariä die grau in grau gemalten Flügelbilder (darunter einen hl. Laurentius) gemalt. Sonst führt er noch als Grünewalds Werke auf: den grofsen Wandelaltar zu ‚Eisenach' mit einem ‚verwunderlichen St. Antonio', drei Flügelaltäre dreier linksseitigen Kapellen im Mainzer Dom, die schon vor seiner — Sandrarts — Zeit 1631/32 von den Schweden geraubt worden und auf dem Seetransport zu Grunde gegangen seien, eine kleine Kreuzigung im Besitz des Herzogs Wilhelm von Bayern, die Raphael Sadeler 1605 gestochen habe, einen lebensgrofsen, trauernden hl. Johannes, den er selbst in Rom gesehen und selbst als Grünewald richtig bestimmt habe, eine Verklärung Christi auf Tabor in Frankfurt, eine grofse Anzahl von Handzeichnungen meist in schwarzer Kreide, die aus Uffenbachs Besitz in das Kunstkabinet von Abr. Schelkens in Frankfurt übergegangen seien (wo sie 1664 sich noch befunden haben), zuletzt eine Holzschnittfolge mit der Offenbarung Johannis.

Die Ortsangabe „Eisenach" für Grünewalds grofses Altarwerk ist irrig; es mufs Isenheim heifsen. Dort, in der Antoniterpräzeptorei Isenheim im Elsafs befand sich bis in die neunziger Jahre des XVIII. Jahrh. der jetzt im Kolmarer Museum aufgestellte Wandelaltar. Eine Beschreibung der Bilder an ihrer alten Stelle gibt ein Inventar vom 4. Febr. 1793.[3]) Der Besteller war nach einer handschriftlichen Notiz (ehedem im Isenheimer Archiv) der Abt Guido Guersi. Von ihm heifst es, dafs er . . *ecclesiam domum mirifice illustravit 1493 . . . Auctor est Iconis ad altare maius, sedilium in choro, Sacristiae, omnium fere vestium sacerdotalium. Ecclesiam ampliavit nave et collateralibus inchoatis et fere perfectis, ut ex eius insignibus undique micantibus patet. Mortuus 1516. 19. Febr.*[4]) Zwischen 1493 und 1516 müssen also die Kolmarer Altarbilder entstanden sein.

Sandrarts Angabe, Grünewald habe für den Heller'schen Altar Dürers die Flügelbilder gemalt, scheint, wie gesagt, irrig zu sein; denn die zu dem Altar gehörigen und noch erhaltenen Grisaille-Flügelbilder entstammen zweifellos der dürerischen Werkstatt. Dagegen hatte die

[1]) Eine vortreffliche kleine Monographie über Grünewald mit eingehender Analyse seines künstlerischen Charakters — bei weitem das beste, was je über diesen Meister geschrieben wurde — gibt es von Heinrich Alfred Schmid (im Festbuch zur Eröffnung des Historischen Museums in Basel 1894).

[2]) Band I. S. 236/237.

[3]) Niedermayer, ‚Math. Grünewald', »Rep. f. K.« VII. 138.

[4]) Niedermayer, »Rep. f. K.« VII 145.

Dominikanerkirche zu Frankfurt allerdings auch Werke Grünewalds aufzuweisen, nämlich zwei Tafeln mit dem hl. Laurentius und dem hl. Cyriakus, von denen die eine bezeichnet ist (jetzt im Histor. Museum zu Frankfurt). Die Kreuzigung des Herzogs Wilhelm von Bayern ist verschollen, nur ihr Abbild in Sadelers Stich existirt noch.

Ebenso verschollen ist der hl. Johannes in Rom und die Verklärung Christi auf Tabor — wenn im letzten Fall nicht gar eine Verwechslung mit der 1599 von Uffenbach für die Dominikanerkirche gemalten Himmelfahrt Christi (Frankfurt, Histor. Museum) unterläuft. Denn nach Komposition und Kolorit würde man dieses Bild, bei dem der Maler sich eng an die vielleicht benachbarte Krönung Mariae von Dürer anlehnte, ruhig 80 Jahre früher ansetzen können.

Bei der Holzschnittfolge der Offenbarung Johannis scheint Sandrart abermals ein Irrthum begegnet zu sein; wir kennen nur eine von 1544 ff. datirte, die das Monogramm M. G. trägt. Aber sie ist zweifellos ein Werk des Matthias Gerung (Geron), der in jüngeren Jahren ein Schüler des Hans Baldung war.

Da die Mainzer Dombilder längst untergegangen, die Zeichnungen im Kabinet Schelkens nicht zu identifiziren sind, so bleiben also von Sandrarts Liste nur der Kolmarer Altar, die Heiligen Cyriakus und Laurentius in Frankfurt, bei denen die Forschung den durch Sandrarts Angabe und das Monogramm allein nicht erbrachten Echtheitsbeweis ergänzt hat und der Sadeler'sche Stich nach Herzog Wilhelms Kreuzigung.

Zu diesen Bildern treten die von der Kunstwissenschaft weiter als Werke Grünewalds festgestellten, nämlich eine Predella mit der Beweinung Christi in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, eine Kreuzigung Christi, von der die Rückseite — mit der Kreuztragung — losgesägt ist, in Tauberbischofsheim (ist vielleicht, wie seit längerem beabsichtigt, inzwischen in die Karlsruher Galerie gelangt), eine Kreuzigung Christi in der Basler Galerie, das Bild mit den heiligen Mauritius und Erasmus in der Münchener Pinakothek, endlich einige Zeichnungen:

**Berlin K. Kupferstich-Kabinet.**

Kohlezeichnungen:

1. Kopf eines singenden Engels fast bis zur Karrikatur grimassirend; Rückseite: Kopf einer älteren Frau.

2. Drei bartlose Köpfe in der Art einer Trinität von Heiligenschein umgeben; mit Monogramm M. G. bezeichnet.

3. Ein knieender König nach rechts gewandt, dessen Gewand von knieenden Engeln gehalten wird; Rückseite: Madonna mit Christkind und dem hl. Johannes, im Oval.

**Kupferstich-Kabinet der Baseler Kunstsammlung:**

4. Studie zu einem Gekreuzigten. Kohlezeichnung auf blauem Papier, weifs gehöht.

**Albertina zu Wien:**

5. Betender Pilger (Apostel Jakobus?) Kreide und Tuschzeichnung, weifs gehöht.

Der Altar der Antoniterpräzeptorei Isenheim im Kolmarer Museum[5]) ist jetzt in seine einzelnen Bildertheile zerlegt. Ehemals zeigte das äufsere Flügelpaar geschlossen Christus am Kreuz.

Christus am Kreuz. Links vom Kreuz (vom Beschauer aus rechts) Johannes der Täufer mit einem aufgeschlagenen Buch in den Händen, zu seinen Füfsen das Lamm. Er deutet mit der Rechten auf den Gekreuzigten. Neben ihm in Antiquaschrift die Worte: *Illum oportet crescere, me autem minui.* Auf der anderen Seite des Kreuzes die Mutter Gottes mit gerungenen Händen; der Evangelist Johannes stützt sie, während er tröstend auf sie einspricht. Zwischen dieser Gruppe und dem Kreuz Magdalena knieend. Neben ihr das Salbengefäfs. Sie hebt die gefaltenen Hände jammernd zum Kreuz empor. Das Kreuz selbst ist aus kaum behauenen Stämmen zusammengesetzt. Das Täfelchen mit der Legende INRI — letztere in gothischen Minuskeln — hängt an einer Kette. Fast unmittelbar unter den Füfsen Christi, die unter geringem Winkel auf einander liegen, ist ein Fufsklotz am Kreuz befestigt. Die Zehen sind abwärts verkrampft, die Hände weit offen, das Lendentuch zerfetzt. Das Kreuz ist niedrig und der Leib Christi nur wenig über den Erdboden erhöht. Der Vorgang ist auf einer aussichtslosen Hochebene oder Bergkuppe gedacht.

Wurde dies Flügelpaar geöffnet, so sah man der Reihe nach von links nach rechts die Verkündigung, musizierende Engel, Maria mit dem Kind und Christi Auferstehung.

Die Verkündigung. In einer spätgothischen Kapelle, die durch einen hinteren grünen und einen vorderen rothen Vorhang — beide an rother Stange — in drei Räume geschieden werden kann, kniet Maria mit gefaltenen Händen vor einer Truhe, auf der ein geöffnetes Buch liegt. Den Kopf wendet sie etwas zur Seite von dem Engel ab, der von der Rechten her eben mit verheifsend entgegengestreckter Hand hereinschwebt. Im hintersten Kapellenraum, der durch Masswerkfenster breites Licht hereinläfst, in einem flirrenden dünnen Aetherkreis die heilige Taube. Die Madonna hat einen tiefblauen, ins grüne stechenden,

[5]) Phot. Braun, Dornach und J. Christoph, Kolmar.

roth gefütterten Mantel an, der Engel ist in Goldgelb und Roth gekleidet. Die vorderen Gewölberippen sind roth, die hinteren grün.

Die Engelmusik. In und vor einer offenen spätgothischen Halle von den extravagantesten Architekturformen, die als äufsere Fortsetzung der Verkündigungskapelle gedacht ist, musizieren viele Engel. Einer kniet vor der Halle und spielt auf einer Art Viola di Gamba, die er vor sich hält. Mehrere in der Halle spielen Geige. Am Eingang der Halle, nach rechts gewandt, kniet mit gefaltenen Händen Maria, der hier ihre (auf dem folgenden Flügel dargestellte) künftige Herrlichkeit als Gottesmutter offenbart wird.[6] Die Engel schillern wie bengalisch beleuchtet in allen Farben, besonders in allen Nüancen von Roth. Auch die Architektur glitzert von Gold und Farben. Vorn rechts ein hölzerner Badezuber, der schon zu dem folgenden Bild überleitet, von dem dieses durch einen grünen Vorhang getrennt ist.

Maria mit dem Kind. In einer weiten Landschaft sitzt die heilige Mutter und schaut lächelnd auf das Christkind, das sie in ihren Armen hält. Neben — links nach dem anstofsenden Engelbild zu — eine Wiege und ein Kammertopf. Darüber erhebt sich ein kleiner Feigenbaum. In der Ferne ein Kloster (Isenheim?). Im Hintergrund in kleinen Figuren auf Bergeshöhe die Verkündigung an die Hirten. Hoch oben Gott Vater, von dem eine lichtstrahlende Himmelsleiter herabführt, auf der Engel auf- und niedersteigen. Maria ist in einen Rock von lichtem Rosaroth und einen dunkelblauen Mantel gekleidet. Sie hat offnes, blondes, weiches Kräuselhaar.

Christi Auferstehung. Tiefe Nacht. Helles Licht geht von Christus aus, der soeben aus einem rothen Steinsarkophag aufgestiegen nach oben schwebt. Drei geharnischte Wächter sind wie vom Blitz getroffen in heftigster Bewegung auf den Boden gestürzt. Ein vierter in der Ferne. Christus hat die Arme ausgebreitet und nach oben erhoben. Sein Oberkörper ist von einem gelbrothen Lichtkreis — innen mehr gelb, aufsen mehr roth — umgeben, dessen Rand bläulich-weifs flirrt. Christi Leib leuchtet wie ein Opal. Seine Füfse sind rosalila, der Kreis um die Wundmale gelb. Nach unten bis zum Sarkophag fliefst ein weifses Leichentuch in langen schmalen Musselinfalten herab. Es ist im Schatten blau. Das Gewand Christi ist roth, im Lichtkreis aber in flimmerndes Gelb aufgelöst. Kettenpanzer und Rüstung der Wächter sind stark abgenutzt und haben Rostflecken.

Wenn der Altar ganz offen stand, so war links der Besuch des hl. Antonius bei dem hl. Paulus, rechts die Versuchung des hl. Antonius zu sehen.

Antonius und Paulus. In einer felsigen Einöde sitzen (l.) Antonius und (r.) Paulus in eifrigem Gespräch. Antonius in langem, weifsem Kräuselbart, schwerfaltigem, lavendelgrauem Wollmantel und blauem Rock, stützt sich mit der Linken auf seinen Stock. Der weifshaarige Paulus mit einem Gewand aus Palmbastgeflecht bekleidet, hat die nackten braunen Arme über und über mit feinen weifsen Haaren bedeckt und klauenartig gekrümmte Nägel. Ein Rabe fliegt eben mit zwei Broden herbei. Hohe, phantastisch bewachsene Felsen bilden eine schmale Klamm und schliefsen die Wiese des Mittelgrundes ab, auf der ein Hirsch weidet. Ein durch Felsen und einen Tannenwald geschlossener tieferer Grund zeigt eine leuchtend grüne Waldwiese. Ein dunkler Bach durchfliefst sie nach dem Vordergrund zu. Links unten das Wappen des Abtes Guido Guersi.

Die Versuchung des hl. Antonius. Antonius in blauem Gewand liegt schreiend in einer wilden felsigen Gegend zu Boden und wehrt mit der Linken die andringenden Dämonen ab. Diese gehen als phantastisch kombinirte Thierungeheuer mit Schnäbeln, Krallen und Waffen gegen ihn los. Hoch oben am Himmel Christus in der Glorie und ein mit Dämonen kämpfender Engel.

Während der Mittelschrein des Altarwerks aus drei gleichfalls noch erhaltenen Holzskulpturen bestand, befanden sich daneben auf festen Flügeln links der hl. Antonius, rechts der hl. Sebastian.

Der hl. Antonius. Der langbärtige mit der Kappe bedeckte und auf seinen Stab gestützte Heilige steht auf spätgothischem, mit Rebenlaub umranktem Postament. Innenraum. Oben ein Butzenscheibenfenster, durch das ein Teufel hereinfahren will.

Der hl. Sebastian. Er ist gleichfalls auf ein spätgothisches Postament gestellt, das mit Ahorn umlaubt ist. Bis auf ein langes Lendentuch und einen tieforangerothen, schwarzquergestreiften Mantel, der ihn nur lose umwallt, ist er nackt. Er hat die Hände etwas erhoben ineinander geschmiegt. Hinter ihm eine Säule, deren Kapitell auch mit Ahorn umwachsen ist. Ein Pfeil durchbohrt seinen Hals, zwei sein linkes Bein. Ein anderer Pfeil haftet in einem Strick, der sich mehrfach um die Säule schlingt. Innenraum. Durch eine Fensteröffnung Ausblick auf eine in der Ferne verdämmernde Flufsebene mit Hügelzug. Vor dem Fenster zwei Engel mit Krone.

Die Predella stellt die Grablegung dar. Links das Steingrab; nach rechts zu ist Christus ausgestreckt an Johannes angelehnt. Hinter dem Leib Christi knieen die Madonna und Magdalena. Weite leere Ebene mit fernem Bergzug.

Der Farbenauftrag ist auffallend dünn und flüssig. An vielen Stellen sieht man die Textur des Holzes durch die Farben hindurch.

Die Schilderung des Kolmarer Altars habe ich etwas ausführlicher gehalten, weil es die umfangreichste und charakteristischste Leistung der Grünewald'schen Kunst unter den uns erhaltenen ist. Worte können freilich von diesem Wunderwerk der deutschen Malerei keine Vorstellung geben. Aber wie frei und selbstherrlich der Meister in Komposition und Kolorit schaltet, wollte ich wenigstens andeuten.

---

[6]) F. X. Kraus, »Kunst und Alterthum in Elsafs-Lothringen«, II S. 358.

Einer genauern Beschreibung der beiden grau in grau gemalten Frankfurter Tafeln[7]) entheben die wohlgelungenen Lichtdrucke, die diesem Aufsatz (Studie I) beigegeben sind. Die Bilder messen je 0,99 *m* in der Höhe und 0,43 *m* in der Breite und sind auf Kiefernholz gemalt. Auf jeder Rückseite befindet sich gleichfalls grau in grau eine Säule mit blattumranktem Kapitell, bei dem Laurentiusbild ist es Epheulaub, bei dem Cyriakusbild ein ahornartiges Laub mit rothen Beeren. Die Kirche feiert das Gedächtnifs des Diakons Cyriakus, der der Legende nach eine Tochter des Kaisers Diokletian vom bösen Geist befreit hat, am 8., das des Diakons Laurentius am 10. August.

Auf dem Kodex, den Cyriakus in der Hand hält, stehen die Exorcisationsworte:

*Auctoritate Domini Nostri Jesu Christi exorcizo te; ista tria nomina educant te vi* [?] *grammaton in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti. Amen.*[8])

Der Baum, der sich hinter dem Heiligen erhebt, ist ein Maulbeerbaum, die Ranke hinter dem hl. Laurentius, der bemerkenswerther Weise gegen das ikonologische Herkommen gleichfalls mit einem Buche in den Händen dargestellt ist, eine Hopfenstaude. Zu beachten ist auch das Monogramm auf dem Laurentiusbild MGN. Es kommt nur noch einmal (in Aschaffenburg) in dieser Form vor. Das N bei den Namensbuchstaben M und G zu erklären, ist noch nicht gelungen. Endlich darf die dem Grünewald eigenthümliche steile und kapriziöse Form der Antiquabuchstaben nicht übersehen werden.

Auch von der Beweinung Christi in Aschaffenburg ist eine Abbildung beigegeben.[9]) Das Gemälde ist auf Fichtenholz gemalt, 0,34 *m* hoch, 1,35 *m* breit. Der Mann links, der das Wappen Albrechts von Brandenburg hält, scheint die Züge des Kardinals Albrecht zu tragen, rechts befindet sich das Wappen der Schenk von Erbach gleichfalls von einem Wappenträger gehalten. Davor eine klagende Frau. Ob die Predella nur der untere Rest eines Bildes oder in ihrem jetzigen Zustand unverstümmelt ist, mag dahin stehen. H. A. Schmid[10]) vermuthet das erstere. Doch spricht vielleicht dagegen, dafs die Holzfaser quer läuft. Bei einem gröfseren Bild, dessen Tafel aus mehreren Brettern verfertigt werden mufste, würde man wohl der Regel gemäfs vorgezogen haben, die Bretter in der Längsrichtung neben einander zu setzen. Im vorliegenden Fall wären sie aber in der Breitenrichtung auf einander gesetzt gewesen. An sich ist es ja Grünewald wohl zuzutrauen, dafs er von aufsen befindlichen Personen Hände in das Bild hereinragen liefs, um so mehr, wo die Hände so wunderbar deutlich reden, wie diese Marienhände. Auch sein Geistesbruder und Zeitgenosse, der venezianische Maler Lotto hat es bei einem Crucifixus (Galerie Borromeo in Mailand) ähnlich gemacht und zuletzt noch vor Kurzem Gabriel Max.

Da das Wappen Albrechts bereits die Abzeichen des Kardinals trägt und Albrecht 1518 Kardinal wurde, kann das Bild nicht vor diesem Jahr entstanden sein.

Die Kreuzigung Christi[11]) (hoch 1,96 *m*, breit 1,52 *m*) in Tauberbischofsheim — oder Karlsruhe? — mit dem jetzt losgesägten Bild der Rückseite (1,92 zu 1,51 *m*) ist auf Fichtenholz gemalt. (Die Bilder waren einige Jahre in der Sammlung Edward Habich in Kassel.)

Christus am Kreuz. Auf einer hügeligen, aussichtslosen Hochebene ist das galgenartige niedrige Kreuz aufgepflanzt, wie in Kolmar schlecht behauene Baumstämme. An einem Strick hängt zu Häupten Christi das Täfelchen, welches in steiler Antiqua die Buchstaben J N R I trägt. Christus hat eine dichtgeflochtene Dornenkrone auf dem Haupte. Gleich unterhalb der Füfse, deren Zehen abwärts verkrampft sind und die in geringem Winkel fast parallel auf einander liegen, ist ein Fufsklotz am Kreuz befestigt. Der Leib Christi ist in grauenerregender Weise mit Beulen und Wunden bedeckt, das vielwulstige Lendentuch zerfetzt. Die Hände sind weit geöffnet. Das Kreuz ist noch niederer als in Kolmar, so dafs Christi Füfse beinahe auf den Erdboden aufstofsen. Die Querbalken des Kreuzes sind an den Enden stark herabgebogen. Maria (links) faltet, Johannes (rechts) ringt die Hände. Jene hat den Mantel schleierartig um ihr Haupt gezogen und blickt gramverloren nieder, dieser schmerzverzerrt zum Kreuze auf.

Die Kreuztragung. Christus ist mit dem (wieder galgenartigen) Kreuz gleich beim Heraustreten aus dem Stadtthor niedergesunken. Er blickt schmerzensvoll nach oben. Hinter ihm zwei Schergen, die ihn hämisch schmunzelnd mit Stockschlägen in die Höhe treiben. Vor ihm kniet ein Scherge mit der Hellebarde. Etwas zurück hinter diesem will ein vierter mit einer Gerte auf Christus einschlagen. Mehrere Reisige kommen noch aus dem inneren Stadtthor, das sich links zeigt. Rechts durch einen äusseren Thor-

---

7) Phot. Ans. Schmitz, Köln.

8) Die Entzifferung verdanke ich der Güte des Herrn Prälaten Dr. Fr. Schneider in Mainz.

9) Phot. Ernst Neeb, Mainz.

10) »Baseler Textbuch«, Grünewald, S. 45.

11) Phot. Hanfstängl, München.

bogen, dessen Kurve mit einem Renaissance-Friesornament verziert ist, schmaler aussichtsloser Ausblick ins Freie. Ganz dicht hinter der engen Scene verbindet die beiden Thorbögen eine hohe Mauer, deren Gesims in der bekannten steilen Antiqua die Aufschrift hat: Esaias 53 Er ist umb unser sund willen gesclagen. Weiter dahinter ein Tempietto mit flacher Kuppel und Laterne in den Grundzügen ähnlich dem 1499—1502 von Bramante im Klosterhof von S. Pietro in Montorio zu Rom erbauten.

Die Kreuzigung[12]) in der Baseler Galerie ist ein kleines Bild (0,73 zu 0,54 *m*, Lindenholz). Sie wird 1775 zum ersten Mal erwähnt.[13])

Hier ist ein weiter Fernblick auf eine gewaltige Berglandschaft gegeben. An einem ähnlichen Kreuz mit ähnlicher Inschrifttafel wie in Tauberbischofsheim hängt Christus mit einem zerfetzten Lendentuch angethan, aber von schlankerer Gestalt als dort. Unter den fast kreuzweise übereinander gelegten Füfsen ist kein Fufsklotz, die Zehen sind nach aufwärts verkrampft, die Hände offen. Der Leib Christi hängt in beträchtlicher Höhe über dem Erdboden. Rechts vom Kreuz blickt Johannes mit rauhem, schlichtem, langem Haar händeringend hinauf, zur Seite in Rüstung der Hauptmann hebt wie zum Schwur seine Rechte empor, daneben stehen in Antiqua die Worte: *Vere filius Dei erat ille.* Zu Füfsen des Kreuzes kniet klagend Magdalena und eine andere hl. Frau. Maria steht allein links vom Kreuz mit ineinanderverschlungenen Händen. Nachtdunkler Himmel. Die Ebene ist leuchtend grün. Das Bild ist beinahe ausgesucht häfslich in den Typen, aber voll der tiefsten Empfindung und von ganz wundersamem, koloristischem Reiz.

Das letzte bekannte Bild Grünewalds wird die grofsartige Konversation des hl. Mauritius und Erasmus in der Münchener Pinakothek[14]) sein (2,26 zu 1,76 *m*, Lindenholz).

Mauritius und Erasmus. Wie gewöhnlich eine Scene von geringer Tiefendimension. Links in glänzendem Ornat Erasmus, die Mitra auf dem Haupt, den Bischofstab in der Linken. Er hält in der Rechten die Raspel, das Werkzeug seines Martyriums. Die Albe trägt vorn unten in reicher Stickerei die Wappen von Mainz, Magdeburg und Halberstadt, der Bisthümer Albrechts von Brandenburg. Will man nicht soweit gehen wie Schmid, der hier Albrecht von Brandenburg porträtirt findet, so ist gewifs zuzugeben, dafs Grünewald Züge Albrechts in dem Erasmusgesicht verwerthet hat. Vor ihm in blinkender Silberrüstung und mit einem Edelsteinkränzlein auf dem Haupt der Mohrenheilige Mauritius. Mit der Linken stützt er sich auf das Schwert an seiner Seite, mit der Rechten begleitet er seine lebhafte Rede an Erasmus, der aufmerksam zuhört. Hinter Erasmus ein älterer Geistlicher, hinter Mauritius zwei Reisige. Da von diesen letzteren fünf Beine auszugehen scheinen, so ist eines nicht unterzubringen.

Das Bild war ehemals in der 1520 von Albrecht gegründeten und den Heiligen Maria, Magdalena und Mauritius geweihten Stiftskirche zu Halle. Im Register der Bilder aus 1525[15]) wird es erwähnt wie folgt:

**Vff dem Altar Mauricy in des Probst seytten Im auffgange: Eynn kunstliche gemahlte taffel mitt sanct Moritz vnd S. Erasme.**

Das Bild ist also zwischen 1520 und 1525 entstanden. Es galt früher als Lukas Kranach. Die richtige Bestimmung geht auf Wilh. Schmidt[16]) zurück.

Der Vollständigkeit wegen sei auch noch eine kurze Beschreibung des Sadelerschen Stiches nach dem verschollenen Bild[17]) in Wilhelms von Bayern Besitz angereiht.

Die Kreuzigung. Auf einer Hochebene, die links von einer baumbewachsenen steilen Felsenkoulisse abgeschlossen ist, aber Ausblick auf einen weiten Thalkessel bietet, steht das Kreuz. Täfelchen mit Inschrift und Christus ähnlich wie in Basel; doch ist der Leib untersetzter und die Füfse stehen auf einem Brett wie in Tauberbischofsheim. Auch hier Fufsklotz, abwärts gekrampfte Zehen, geöffnete Hände. Das Kreuz ist aber höher als in Tauberbischofsheim und Kolmar, niederer als in Basel. Die Füfse Christi



Beweinung Christi (Aschaffenburg, Stiftskirche).

[12]) Phot. Bossert, Basel.

[13]) H. A. Schmid, Grünewald, S. 46.

[14]) Phot. Hanfstängl, München.

[15]) Vergl. G. von Térey, »Kardinal Albrecht von Brandenburg und das Hallesche Heiligthumsbuch von 1570«. Strafsburg 1892 S. 80.

[16]) Rep. f. K. I S. 411.

[17]) Abbildung bei Niedermayer, M. Grünewald. »Rep. f. K.« VII 133 ff.

liegen fast parallel aufeinander. Rechts Johannes in weitbauschigen Gewändern, die gefalteten Hände emporhebend. Links Maria, ähnlich wie in Tauberbischofsheim. Zu Füfsen des Kreuzes Magdalena.

Von den Zeichnungen könnte der Kopf des singenden Engels (Berlin) eine Vorstudie zu der Kolmarer Engelsmusik sein. Ueber die Verwendung der übrigen vier — oder da zwei Rückseiten mitzählen: sechs — Zeichnungen ist bis jetzt nichts ermittelt. Eine kleine Beschreibung verdient die Baseler Crucifixusstudie, weil sie für die Entwicklung des Crucifixustypus bei Grünewald interessant ist.

Das Kreuz besteht aus einem unbehauenen Baumstamm, der wenig oberhalb der Stelle des Hauptes eine nach beiden Seiten rechteckige Oeffnung hat; in diese schieben sich von links und rechts her übereinander zwei Seitenbalken, der linke (für den rechten Arm) zu unterst, der rechte (für den linken Arm) zu oberst. Christus trägt wie auf dem Baseler Gemälde eine schmale Dornenkrone. Seine Hände sind geschlossen, die Füfse winklig übereinander gesetzt, die Zehen nach oben gerichtet. Kein Fufsklotz.

Mit dem soeben beschriebenen Vergleichsmaterial haben wir nun die Dresdener Bilder zu vergleichen. Bei dieser Vergleichung, die Punkt für Punkt durchzuführen ermüdend wäre, mag es genügen, nur auf einige, mir besonders beweiskräftig vorkommende Kriterien hinzuweisen. So finden sich fast durchgehends die allzu eng aneinander gerückten Augen mit dem etwas schielenden Blick (Antonius und Paulus, Tauberbischofsheimer Bilder u. s. w.); der starke kleine Mund, das Henkelohr (Kreuzigungszeichnung in Basel, alte Frau und singender Engel in Berlin, die Besessene auf dem Frankfurter Cyriakusbild, Kreuztragung in Tauberbischofsheim, Erasmus-Mauritiusbild in München u. s. w.). Die Kopftypen weichen von denen der Dresdener Bilder allerdings ab, höchstens an den Christus der Kreuztragung finden sich Anklänge in dem Christus der Kolmarer Auferstehung oder an den Magdalenentypus der Beweinung in dem Engel der Verkündigung und der Madonna der Anbetung des Kindes in Kolmar. Jedoch ist zu beachten, dafs der Dresdener Cyclus ein frühes Jugendwerk ist. Hier schliefsen sich begreiflicher Weise auch die Typen noch an die Norm der Schule an, während zur Zeit des Kolmarer Altars, eines mindestens zehn Jahre später entstandenen Werkes, der Meister sich aller Stilisirung und schulmäfsiger Typen bereits gründlich entledigt hatte. Aber interessant ist es immerhin, einem charakteristischen Typus (dem zweiten Schriftgelehrten rechts auf dem Bilde des Christus im Tempel) auf der bezeichneten Berliner Zeichnung (mit den drei Männerköpfen) zu begegnen. Umso reichlicher fliefsen die Parallelen für die Hand- und Fufsformen. Obwohl auch auf den authentischen Bildern der derbe Handtypus mit dem schmaleren wechselt, überwiegt doch der letztere mit seinem merkwürdigen Daumen und kleinen Finger und der undulierenden Bildung. Ebenso kehrt die beschriebene Fufsform mit überlangen Zehen und kurzen Nägeln regelmäfsig wieder (Baseler Zeichnung und Gemälde; Apostel Jakobus in Wien; Verkündigung, Auferstehung, Kreuzigung, Engelsmusik, Madonna mit Kind, Antonius und Paulus, Sebastian in Kolmar; Cyriakus und Laurentius in Frankfurt; Beweinung Christi in Aschaffenburg, Mauritius und Erasmus in München). Aehnlich die spitzen Knie (Kreuzigungsbilder in Basel; Auferstehung, Kreuzigung, Beweinung Christi in Kolmar; Beweinung Christi in Aschaffenburg; Kreuzigung in Tauberbischofsheim), die übertriebene Bildung der Armmuskeln, namentlich auf den verschiedenen Kreuzigungen, sowie der Auferstehung, den Einsiedlern und dem Sebastian in Kolmar. Die eigenthümliche Neigung, (Inschriften und) Bücher anzubringen, findet sich auch auf den verbürgten Bildern, so z. B. die aufgeschlagenen Codices auf der Verkündigung, der Kreuzigung in Kolmar, dem Frankfurter Diakonenbild; Inschriften auf den Kreuzigungsbildern in Basel und Kolmar, der Versuchung des hl. Antonius in Kolmar, der Kreuztragung in Tauberbischofsheim.

Worauf ich aber besonderen Werth lege, ist, dafs auch die Konzentration der Handlung auf wenige Personen sich bei unserem Vergleichsmaterial zeigt und zwar selbst da, wo der Vorgang üblicher Weise (wie bei Kreuzigung und Kreuztragung) zur Darstellung einer bewegten Zuschauermenge und genrehafter Episoden benutzt wurde. Als richtiger Individualist unterdrückt Grünewald den Chor, der keine individuelle, sondern nur eine Massen- und Durchschnitts-Empfindung von sich geben kann.

Ferner ist es mir wichtig, nachzuweisen, dafs auch die scenische Disposition hier und dort in der Einengung des Vordergrundes, in der vollkommenen Unterordnung der Landschaft unter die Handlung übereinstimmt.

Dafs die koloristische Seite bei Grünewald sich seit den Dresdener Bildern weiter und glänzend weiter entwickelt hat, das ist ebensowenig verwunderlich, wie dafs die Typen sich geändert haben, vulgärer geworden sind, wenn man will. Aber den dünnen Farbenauftrag wie die Dresdener haben auch die gesicherten Bilder.

Aus diesen letzteren lassen sich noch einige stilistische Kennzeichen zusammenstellen. Der idealistische Lockenkopf ist selten geworden. Der Maler zieht ihm (z. B. bei dem Evangelisten Johannes) mäfsig langes, schlichtes, wenig geordnetes Haar vor. Der Mund steht gern offen und bei schmerzlicher Erregung (aber auch sonst) ziehen sich die Mundwinkel oft nach unten, so dafs das nicht gerade wohlgefällige Aussehen eines Karpfenmaules herauskommt. Die Falten sind sehr schwer und weitbauschig geworden, das Gewand verdeckt die Körperformen mehr, als dafs es sich ihnen anpafst. Bei feineren Stoffen liebt der Maler enge, fast parallele, undulierende Falten. Häufig ist das Motiv einer in der Längsrichtung verlaufenden gröfseren Falte, die durch einen bauschigen Querfaltenzug unterbrochen wird. (Mantel des Apostels Jakobus in Wien, Madonna mit Kind in Kolmar, Dalmatika des heil. Cyriakus in Frankfurt.)

Die Zeichnungen sind sämmtlich in Kohle und Kreide ausgeführt, einer Technik, die nach Sandrart dem Grünewald besonders vertraut war. Der breiten Technik entspricht die breite aber nervöse, zuckende Strichführung. Die Striche laufen regelmäfsig parallel und bequemen sich den Formen an.

Läfst sich aber die Attribution der Dresdener Bilder mit den überlieferten biographischen Nachrichten vereinigen? Ich glaube wohl. Denn, aufser dafs Grünewald zwischen 1493 und 1516 das Kolmarer Altarwerk, nicht vor 1518 die Aschaffenburger Predella, um 1519 gleichfalls in der Aschaffenburger Stiftskirche nach der Inschrift auf dem noch erhaltenen Rahmen ein jetzt untergegangenes Bild, zwischen 1520 und 1525 die hl. Konservation in München gemalt hat, wissen wir von seinen Lebensdaten kaum mehr, als was der gerade in seinen chronologischen Angaben schlecht informirte Sandrart berichtet. Damit setzt sich aber die Attribution nicht in Widerspruch. Denn die Bilder sind dem Zeitstil nach annähernd zwischen 1495 und 1500 gemalt. Fr. Niedermayers archivalischer Fund[18]) über einen Maler Namens Mathis Grünewald zu Aschaffenburg, der nach dem dortigen Spitalregister ein Thurmkreuz der Spitalkirche im Jahre 1489 für einen Albus gemalt hat, ist doch ohne weiteres nicht für unseren Meister zu verwerthen. Der Name Grünewald ist nach Niedermayers eigenen Studien[19]) in Aschaffenburg häufig gewesen. Nichts natürlicher, als dafs auch einmal zwei Maler dieses Namens mit gleichem Vornamen vorkommen, von denen der urkundlich erwähnte vielleicht der Vater unseres Grünewald ist. Gibt es doch auch Hans Holbein, Lukas Kranach Vater und Sohn. Allerdings würde man einem bereits 1489 fertigen Maler nicht die vielleicht 10 Jahre später entstandenen Dresdener Bilder zumuthen können, die den Stempel des Jugendlichen so deutlich an der Stirne tragen. Dagegen ist von hier bis etwa 1512/16 — in diese Zeit mag der Kolmarer Altar fallen — ein so beträchtlicher Stilwechsel bei einem Meister von Grünewalds nervösem, impressionabelm Naturell durchaus nicht erstaunlich.

Die Thatsache, dafs Grünewald aus Aschaffenburg stammt, steht freilich fest. Er heifst 1573, wo er (von Bernhard Jobin) zuerst genannt wird, ‚Matthis von Aschenburg‘ (= Aschaffenburg), später bei dem Frankfurter Vinzenz Steinmeyer ‚Mathis von Aschaffenburg‘. Auch Sandrart nennt ihn so. Ob er in Aschaffenburg geboren wurde, ist damit nicht dargethan. Auch Hans Baldung nennt sich auf dem Freiburger Münsteraltar ‚Gamundianus‘, obwohl er in Weyersheim am Thurn bei Strafsburg geboren ist und nur seine Familie aus Schwäbisch-Gemünd stammt. Jedenfalls beweist der Beiname, dafs Grünewald nicht auf die Dauer in Aschaffenburg gewirkt hat (nach Sandrart vielmehr in Mainz); denn eine Ortsbezeichnung wurde dem Namen verständiger Weise nur dann beigefügt, wenn der Maler seinen Wohnsitz anderswo hatte. Lukas Kranach hat eben nicht in Kronach, Hans von Kulmbach nicht in Kulmbach gelebt; Andrea Previtali aus Bergamo, nennt sich, solange er in Venedig ist, auf seinen Bildern Bergomensis, Andrea Solari aus Mailand in dem gleichen Falle Andrea da Milano.

(Forts. folgt.)

Wehen. Franz Rieffel.

[18]) »Rep. f. K.«, VII 136.

[19]) »Rep. f. K.«, VII S. 135 u. 136.

# Eine frühgothische Kapelle in Metz.

Mit zwölf Abbildungen.

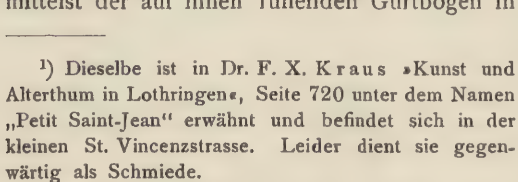


Im Jahre 1885 wurde in dem Hofe des von den Schulschwestern bewohnten Hauses Ziegenstrasse Nr. 37 ein gewölbter Saal aufgedeckt, welcher durch die reizvolle Behandlung der verschiedenen Bautheile verdient, weitern Kreisen bekannt zu werden.

Obgleich die bisherigen Nachforschungen über die geschichtliche Bedeutung dieses, zu einer Kapelle umgewandelten Saales ohne Erfolg waren, so wird doch wohl anzunehmen sein, dass selbige auch ehemals als Hauskapelle einer klösterlichen Genossenschaft gedient hat. Diese Annahme stützt sich zunächst auf das Vorhandensein einer aus derselben Zeit stammenden und in allen Theilen vollkommen mit jener übereinstimmenden ehemaligen Kapelle[1]) hiesiger Stadt. Ferner findet dieselbe ihre Begründung durch die Thatsache, dafs ähnliche Bauwerke in Lothringen mehrfach derselben Zeit begegnen, z. B. die Katharinenkapelle zu Oberhomburg. Bei dieser ist der Chorabschlufs ebenfalls rechteckig und verschiedene Lothringen'sche Pfarrkirchen des XIII. Jahrh. zeigen dieselbe Anordnung.[2])

Die Dimensionen der hier zur Abbildung gelangten Kapelle sind aus den Zeichnungen ersichtlich. Sie ist durch Pfeilervorlagen und mittelst der auf ihnen ruhenden Gurtbögen in drei ungleich breite Joche eingetheilt, welche von gestreckten Kreuzgewölben überspannt sind. Die Rippen der Gewölbe, sowie die auf den Pfeilervorlagen ruhenden Gurt- und Schildbögen sind profilirt. Wie ferner aus dem Grundrisse hervorgeht, sind die Achsen der Fenstergruppen nicht in Uebereinstimmung mit derjenigen der Kapelle, sondern weichen — wohl mit Rücksicht auf die Eingangsthür — um etwa 0,50 *m* ab. Das Tympanon der letzteren, auf welchem sich unter einem mit Laubwerk verziertem Kleeblattbogen die Gestalt des den Drachen tödtenden Erzengels Michael befindet, ist von aufsergewöhnlicher Schönheit. Dasselbe Lob gebührt den Details der Fenstergruppen, welche äufserlich zwar nur eine einfache Profilirung zeigen, hingegen im Innern gekuppelt u. durch schlanke, beringte Säulchen, mit reizenden Laubwerkkapitälchen auf's reichste belebt sind. Eine besondere Erwähnung verdienen endlich noch die durchbrochenen und wohl sehr selten vorkommenden Fensterstürze.

Was nun die Entstehungszeit dieses Bauwerks anbelangt, so dürfte es wohl keinem Zweifel unterliegen, dafs es in das erste Viertel des XIII. Jahrh. zurückzuführen ist. Hierfür spricht zunächst das Vorherrschen des Rundbogens, aber auch die Behandlung der Ornamentik und der Profile. Bezüglich des Stilcharakters sei noch bemerkt, dafs derselbe sich eng anschliefst an die Erzeugnisse der frühen Gothik im benachbarten Frankreich, speziell an diejenigen der Schule von Ile-de-France.

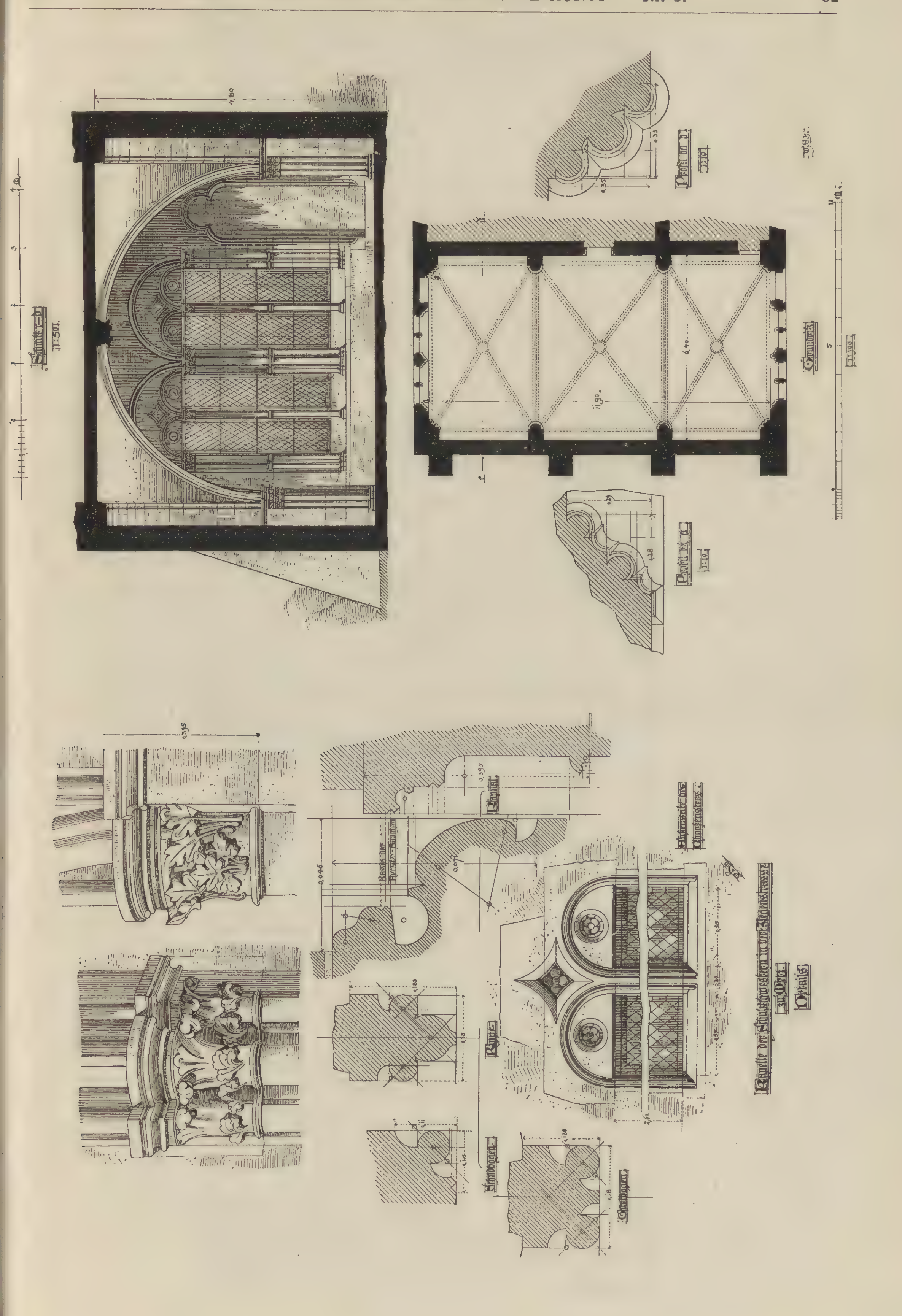


[1]) Dieselbe ist in Dr. F. X. Kraus »Kunst und Alterthum in Lothringen«, Seite 720 unter dem Namen „Petit Saint-Jean" erwähnt und befindet sich in der kleinen St. Vincenzstrasse. Leider dient sie gegenwärtig als Schmiede.

[2]) So an den Kirchen zu Arry, Cheminot, Failly, Lemoncourt, Mondelingen und Rozérieulles.



Metz. Wilhelm Schmitz.



Der historische Verein der Oberpfalz und von Regensburg bewahrt in seiner Sammlung im Erhardihause die Abbildung eines alten Glasfensters, über welches zuerst Schuegraf[1]) Mittheilung gemacht hat. Er schreibt über den merkwürdigen Entwurf:

„Für den Zeitraum des Bischofs Nikolaus sind wir so glücklich, zur Ehre der Stadt Regensburg in einem Eingeborenen, Otto, genannt Greslin, den vorzüglichsten und kunstreichsten Glasmaler zu bezeichnen.

Vermuthlich war er in irgend einem hiesigen Kloster Laienbruder, und lebte während der langen Regierung dieses Bischofes. (Anmerkung. Möglich ist es auch, dafs er ein Priester des Ordens der Minderen von hier gewesen ist, weil sich dessen Glieder gewöhnlich anstatt Pater aus Demuth Frater nannten.) Im Jahre 1333 tritt er schon als vollendeter Künstler auf. Dies erfahren wir aus einem im hiesigen Vereinslokale aufbewahrten Plane eines grofsen enkaustisch-farbigen Kirchenfensters, in welchem die Lebensgeschichte der seligen Jungfrau Maria mit dem lebhaftesten Farbenschmelz hinter dem Hochaltar eines Klosters vorgestellt wurde. Ganz zu unterst kniet ein Priester mit grünem Mantel, worunter: *„Praepositus Volckwinus“* steht. Aus dem Munde fliefsen heilige Schriftstellen, um das ganze Gemälde läuft aber eine mit altdeutschen Buchstaben geschriebene Anzeige, von wem, und durch wen, wann um welches Jahr das Werk vollendet worden ist, wie folgt:

*„Hoc opus a fratre Ottone dicto Greslino a Ratisbona Anno Domini MCCCXXXIII sub regimine Volckwini comparatum est“*

Am Schlusse des Gemäldes liest man: *„Virga Jesse.“*



Bisher gelang es nicht, den Namen des Klosters, welchem die Mutter Maria als Patronin und ein Volkwein als Propst vorstanden, zu entdecken, weil man immer von dem Wahne befangen war, es müfste der genannte Volkwein über ein hiesiges Stift oder in einem in der Nähe liegenden Kloster Propst gewesen sein. Nach langem Forschen sind wir endlich so glücklich, mit Bestimmtheit versichern zu können, dafs es ein in der Oberpfalz liegendes und zwar das Prämonstratenserkloster Speinshard ge-

[1]) Schuegraf, Jos. Rudolph „Geschichte des Domes von Regensburg“, I. Theil, in den »Verhandlungen des historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg«, 1847, XI. Band, S. 218 ff.

wesen ist, worin zwischen 1333 bis 1350 obiger Volkwein (Volguinus) als Klostervorstand lebte, und dafs auch dieses zu Ehren der seligen Jungfrau Maria und zwar von seinem Stiftungsjahre 1145 an geweiht gewesen war. (Anm. Ant. Zimmermann's geistl. Kalender V, 142, mit der berührten Inschrift ist man jetzt im Stande, die im geistlichen Kalender stehende irrige Angabe, als wäre Volkwein erst im Jahre 1336 Propst geworden, zu verbessern.) — Dafs dieser Otto, genannt der Greslin, ein hier geborener Bürgersohn war, können wir, aufser der in der Umschrift enthaltenen Thatsache, mit noch weiteren Urkunden beweisen; ja wir werden schwerlich irren, wenn wir ihn für einen Sohn des Rathsgeschlechtes Heinrich des Grefslin halten, welcher in zwei Bürgerstatuten vom Jahre 1307 und 1312 und sonst öfter mit seinem gleichnamigen Sohne vorkommt."

Der von Schuegraf aus der Datirung der Farbenskizze gezogene Schlufs auf das Alter des Entwurfes selbst wurde von Schnütgen sofort angezweifelt. Dieser hielt die Zeichnung für eine mehrere Jahrhunderte spätere Kopie des Originalglasgemäldes; er stimmt hierin vollständig mit dem Konservator Dr. Hager in München überein, der ebenfalls aus stilkritischen Gründen die Abbildung nur für eine Kopie ansprechen zu können glaubt, wohl aus dem XVII. Jahrh., angefertigt vor dem im Jahre 1695 erfolgten Abbruch der alten Klosterkirche Speinshard. Archivrath Dr. Will-Regensburg bestärkt die Ansicht noch durch die diplomatische Begründung, indem er MCCCXXXIII für einen Lesefehler hält, anstatt VI, wodurch auch die oben von Schuegraf gegen Zimmermann geltend gemachte Berichtigung hinfällig wird, laut welcher Volcwin schon 1333 und nicht erst 1336 Propst geworden sei.

Die etwas verblafste Farbenskizze, auf Wollpapier ausgeführt, ist ungefähr 1 *m* hoch, im Ganzen gut erhalten, nur stellenweise brüchig, in den Inschriften theilweise zerfressen.

Bezüglich der Darstellungen verweisen wir auf die hier beigegebene Abbildung. Am Rande lesen wir, links unten beginnend, in gothischen Majuskeln:

*Anno domini MCCCXXXIII sub regimine Volkwini comparatum est hoc opus a fratre Ottone dicto Greslino de Ratisbona;* auf dem unteren Rande: *Virga Jesse.* Auf dem Spruchband in der linken unteren Ecke: *TV-M-SIS-PATER.* Auf dem Spruchband rechts unten vor der Figur des Stifters: *QVOD* (zerfressen) *(VO) TIS HOC POSCO PFCNTE QA NOCCO,* (wohl fehlerhaft kopirt statt nosco). Auf dem Spruchband rechts unten hinter der Donatorengestalt: *DNS VOLCKWIN9 PPO..9 (dominus Volckwinus praepositus).*

Jedenfalls dürfte die Farbenskizze, welche nach Schuegraf's Meinung 1804 bei der Klosteraufhebung in die Hände eines Händlers gelangte, und später von einem Manne aus Amberg an den Verein verkauft wurde, einzig in ihrer Art sein und dadurch um so mehr ihre Veröffentlichung rechtfertigen.

Linnich. Heinrich Oidtmann.

# Nachrichten.

## Der Kirchenschatz von Mainz im XII. Jahrh.

Der letzterschienene Band des grofsen und aufserordentlich werthvollen Eitelberger-Ilg'schen Sammelwerkes »Quellenschriften für Kunstgeschichte etc.«[1]) enthält eine vortrefflich ausgewählte Reihe für die Kunst des abendländischen Mittelalters bedeutsamer Quellenschriften, unter denen selbstverständlich diejenigen, die sich auf das kirchliche Kunstleben jener Epoche beziehen, die erste und wichtigste Stelle einnehmen.

Eine Quelle von ganz hervorragender Bedeutung bietet das Werk in dem Abdruck des kunsthistorisch in Betracht kommenden Theils des um die Mitte des XIII. Jahrh. verfafsten »Chronicon Moguntinum«,[2]) das uns durch seine ungemein gewissenhafte Aufzählung des im vorhergehenden Jahrhundert zu Mainz vorhanden gewesenen Schatzes einen trefflichen Einblick in den damaligen Reichthum der Rheinischen Kathedralen gewährt.

Vor Allem hebt Erzbischof Christian, der Verfasser des »Chronicon« (1249 bis 1251), den grofsen Vorrath an werthvollen Purpurstoffen hervor, der so bedeutend war, dafs an Festtagen das ganze Münster, „das doch eine beträchtliche Ausdehnung habe," im Innern mit Purpurstoff behängt werden konnte, und immer noch ein ansehnlicher Rest übrig blieb; aufserdem waren noch zahlreiche gewirkte Wandteppiche und Rücklaken vorhanden, „die durch ihre überaus feine Arbeit und ihre verschiedentlichen, aufs Wunderbarste ausgeführten Darstellungen[3]) alle Beschauer ent-

[1]) Julius von Schlosser, »Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländ. Mittelalters«, Wien, C. Graeser, 1896.

[2]) Nach Böhmer, »Fontes Rerum Germanicarum«, Bd. II.

[3]) Leider läfst sich unser Chronist hier ebensowenig in eine Schilderung der Darstellungen ein, wie gelegentlich der Erwähnung einiger werthvoller Codex-Einbände, von denen er nur angibt, dafs die verschiedentlichen, „zum Schmuck auf den Altar gelegten Bücher, als Evangeliarien, Epistolarien und Plenarien" mit Elfenbeinreliefs, mit silbernen und goldenen Tafeln und Edelsteinen geschmückt waren.

zückten", desgleichen eine Menge von Teppichen, die auf dem Kirchenpflaster, vor den Altären und über das Chorgestühl ausgebreitet wurden.

Unter den Pallae werden namentlich drei besonders kostbare hervorgehoben, von denen zwei einen Goldwerth von rund sechzig, die dritte gar einen solchen von hundert Mark repräsentirten.

Ebenso werthvoll war zum Theil die grofse Anzahl seidener und purpurner, golddurchwirkter und edelsteingeschmückter Cappae, Caseln und Dalmatiken; eine Cappa darunter ward auf sechzig Mark Goldes geschätzt. — Von den Caseln und den dazu gehörigen Dalmatiken und Subtilien[4]) gab es von jeder Farbe zwei gleiche Stücke: zwei schwarze mit breiten Aurifrigien, zwei weifssammtene, zwei rothsammtene, zwei grünsammtene und zwei gelbsammtene; ferner besafs der Schatz eine lange und weite, mit grofsen, breiten Aurifrigien besetzte Casel aus violettem, mit goldenen Sternen und Monden gemusterten Stoffe, „die wegen ihres Goldgewichts so schwer und steif war, dafs sie sich nicht in Falten legen liefs,[5]) und dafs nur sehr kräftige Männer darin Messe lesen konnten"; deshalb vertauschten die Erzbischöfe, die sie an den Hauptfesttagen anzulegen pflegten, dieselbe regelmäfsig nach dem Evangelium mit einer leichteren Casel, in der sie dann die Messe zu Ende lasen.

Für die Assistenten, die Akoluten und die Chrismaträger waren zahlreiche „Tuniken" in den verschiedensten Farben vorhanden: rothe, grüne, violette, gelbe, weifse, gestreifte. Die Reichhaltigkeit an Alben, Cinguln, Humeralen, Stolen war „eine schier unglaubliche". Achtzehn Infuln, reich mit Aurifrigien geschmückt, sehr schöne Handschuhe, Schuhe und Sandalen vervollständigten den grofsen Gewändervorrath, dem sich zwei mit Silber bekleidete Bischofsstäbe und sechszehn grofse Bischofsringe anreihten; unter diesen war besonders ein mit einem Rubin und anderen kleinen Edelsteinen besetztes Stück hervorzuheben, während die anderen nur mit je einem Steine, Smaragd, Saphir, Topas, geschmückt waren.

An kirchlichen Geräthen nennt Christian an erster Stelle ein silbervergoldetes Gestell (Pertica),[6]) das an den Hauptfesttagen vor dem Altar aufgehängt wurde; an diesem Gestell hingen kleine elfenbeinerne und silberne Gefäfse von verschiedensten Formen, sämmtlich mit Reliquien gefüllt. Als Mittelstück glänzte ein an zwei goldenen Ketten hängender Smaragd,[7]) in Form und Gröfse eines halben, umfangreichen Kürbisses; der „Smaragd" war innen ausgehöhlt, und in diese Höhlung pflegte man Wasser zu giefsen, in das man zwei oder drei kleine Fischlein

[4]) Vergl. Ducange, der diese Stelle citirt.

[5]) Von dieser Zeit an und noch mehr seit dem XIII. Jahrh. nimmt ja der flüssige Faltenwurf der liturgischen Gewänder immer mehr ab

[6]) Die Chronik nennt dieses Gestell „concava"; es bleibt dahingestellt, ob es sich um halbkreisförmige, dem halben (vorderen) Umfang des durch das Gestell ersetzten Ciboriumbaldachins entsprechende, oder einfach um „hohl" gearbeitete Stangen handelt.

[7]) Der „Smaragd" dürfte, seiner Gröfse nach zu urtheilen, wohl ein antiker Glasflufs gewesen sein, wie ja auch der „Sacro catino" sich zu Anfang unseres Jahrhunderts als ein solcher herausgestellt hat.

setzte; „wenn der Deckel daraufgegeben war, und die Fischlein sich nun bewegten, meinten die dummen Leute und die alten Weiber, der Stein sei lebendig".

An Kelchen besafs der Schatz zwölf silbervergoldete, deren jeder mit seiner Patena drei Mark wog; nur der zum Hauptaltar gehörige Kelch wog dreieinhalb Mark und hatte seine eigenen silbernen Kännchen und seine eigene silberne Pyxis. Aufser diesen waren noch drei rein-goldene Kelche vorhanden, von denen einer benutzt werden konnte und auch seine Kännchen, seine Pyxis (aus Gold, mit Perlen besetzt) und sein golddurchwirktes, reich verziertes Kelchtuch hatte; dieses Kelches bediente sich jedoch nur der Erzbischof an den höchsten Festtagen. Die beiden anderen goldenen Kelche waren von solcher Gröfse, dafs sie bei der Messe nicht verwendet werden konnten: der kleinere wog achtzehn Mark feinen Goldes; rings um den Fufs lief ein breiter mit Steinen besetzter Ornamentstreifen, ein gleicher schmückte die Patena; die Cuppa des Kelches war ebenfalls aufs Reichste mit Steinen verziert. — Das Gewicht des zweiten, gröfseren Goldkelches weifs Christian nicht anzugeben; „sicher ist, dafs er fingerdick und eine Elle hoch war und dafs er einen halben Schoppen Weins fafste; Niemand konnte ihn ohne Mühe aufheben!" Sowohl an der Cuppa als am Fufs war er dicht mit den werthvollsten Edelsteinen besetzt, ebenso die entsprechend grofse Patena; am Kelch waren zwei Henkel angesetzt, „so wie bei den Mörsern, in denen Salz und Pfeffer gestofsen wird";[8]) diese Henkel waren, entsprechend den Maafsen des Kelches, so grofs, „dafs sie die ganze Hand des Hebenden ausfüllten".

Zu den Gebrauchskelchen gehörten fünf silbervergoldete Fistulae und neun silberne Seiher „zum etwaigen Durchseihen des Weins"; der zum goldenen Kelche gehörige Seiher war gleichfalls aus Gold.

Unter den Weihrauchfässern hebt die Chronik zehn silbervergoldete und ein rein-goldenes im Gewicht von drei Mark hervor, unter den elf Weihrauchkästchen ein sehr eigenthümliches Stück, das aus einem in seiner natürlichen Form die Gestalt einer Kröte aufweisenden, hohlen Onyx bestand: am Rücken der Kröte befand sich die Oeffnung, die von einem „mit griechischen Buchstaben verzierten" silbernen Reifen eingefafst war; am Kopf der Kröte war ein sehr werthvoller Topas in der Gröfse eines halben Eidotters angebracht, an Stelle der Augen befanden sich zwei Rubine.[9])

Zwei grofse silberne Räuchergefäfse, die beiderseits neben den Altar gestellt wurden, hatten die Gestalt lebensgrofser Kraniche: sie waren innen hohl und wurden mit Kohlen angefüllt, auf die man Weihrauchkörner oder Thymian streute; der Rauch zog durch die Hälse und Schnäbel der Vögel hinaus.

[8]) Während in der frühchristlichen Zeit und auch noch während der ganzen Epoche des Romanismus Henkelkelche sehr häufig sind, scheinen dieselben, nach der obigen Schilderung, bereits im XIII. Jahrh. einen einigermafsen befremdenden Eindruck gemacht zu haben, was wohl mit der stetig zunehmenden „Weinentziehung" im Zusammenhang steht, da meist nur die Laienkelche gehenkelt waren.

[9]) Das Onyxgefäfs befand sich, allerdings seines Edelsteinschmuckes beraubt, noch zu Zeiten Christian's im Mainzer Domschatz.

An Waschbecken erwähnt Christian vorzüglich vier grofse silberne Schüsseln; an silbernen Aquamanilen war eine reiche Auswahl in den verschiedensten Formen vorhanden: einige hatten die Gestalt von Löwen, andere von Drachen, Greifen etc.

Neben einer Menge kleinerer Altarleuchter, „auf die man wegen des Abtropfens der Kerzen breite Scheiben (Lichterteller) zu stecken pflegte," führt unser Chronist besonders zwei grofse silberne Leuchter an, die neben dem Altar zu stehen kamen. An Kronleuchtern besafs die Kirche einen grofsen im Chor, einen in der Mitte des Schiffs, drei andere, kleinere vor dem Altar des hl. Martinus — „sämmtlich aus Silber aufs allerfeinste gearbeitet".

Seinen kostbarsten Schatz besafs aber der Mainzer Dom in seinen prächtigen, überaus werthvollen Kreuzen: an Vortragkreuzen allein waren zehn Stück vorhanden, „zwei für den Palmsonntag, zwei für den Ostersonntag, zwei für die Osterwoche, zwei für die Bitttage, zwei für den Himmelfahrtstag", alle aus Silber „von wunderbarer Schönheit"; ein weiteres Vortragkreuz „war so lang, wie der ganze Arm eines grofsen Mannes"; an demselben befanden sich — wohl, wie dies meist der Fall war, an der Rückseite, unter Kristall —, „viele, grofse Heiligenreliquien"; die Mitte nahm ein fingerdickes, handlanges Stück vom Kreuze Christi ein; „dies Kreuz war mit reinstem Golde bekleidet und mit vielen und werthvollen Edelsteinen geschmückt".

Der grofsartigste Gegenstand des ganzen Schatzes war ein hölzernes, mit Goldblech überzogenes Kreuz, auf welchem die überlebensgrofse Figur des Gekreuzigten angebracht war: dieselbe war aus purem Golde, zwar hohl, aber in beträchtlicher Dicke verfertigt und konnte, behufs bequemerer Unterbringung in dem für sie eigens angefertigten Schrein, gliedweise zerlegt werden, und zwar an den Knöcheln, den Knien, den Hüften, den Schultern, den Ellbogen, den Händen und am Halse; auch der Rumpf bestand aus zwei trennbaren Theilen, einem Vorder- und Rücktheil. Die Augen des Heilands waren von zwei Rubinen in der Gröfse halber Eidotter dargestellt und „funkelten im Dunkeln". Auf dem Lendentuch waren eine Unmenge kostbarer Reliquien und unschätzbarer Edelsteine angebracht, „wie deren selbst der römische Kaiser keine schöneren besessen habe!" — Dieser prächtige Crucifix wurde nur äufserst selten aufgestellt und zwar, aufser zu Weihnachten und Ostern, lediglich beim Besuche des Königs oder einer anderen hohen fürstlichen Persönlichkeit, und dann nur auf besonderen Befehl des Erzbischofs. Wurde er aufgestellt, so geschah dies durch verläfsliche Diener an einem durch seine Höhe völlig gesicherten Ort, nämlich „oberhalb des Balkens".[10]) — Als Inschrift trug er den etwas prosaischen Vers:

*„Auri sex centas habet haec crux aurea libras".*

Erzbischof Christian fügt hinzu: „Wohlgemerkt, Ein Pfund hat zwei Mark Goldes! Demnach wog das Kreuz zwölfhundert Mark feinsten Goldes." Schliefslich bemerkt er noch, dafs es, seines „aufserordentlichen Goldwerthes wegen" einen besonderen Namen führte, nämlich „Benna".[11])

Kaum hundert Jahre später — als Christian seine Chronik schrieb — war von all' diesen Schätzen, die der Mainzer Dom im XII. Jahrh. besessen hatte, nichts mehr zu sehen: was nicht in den Schmelztiegel gewandert war; was die Greuel der städtischen Kämpfe, die im Jahre 1160 den Erzbischof Arnold auf gräfsliche Weise ums Leben brachten, verschont hatten, das sank dreifsig Jahre später, bei dem furchtbaren Brande, der den Dom bis auf den Grund verwüstete, in Asche, Schutt und Trümmer.

Wien. Fritz Minkus.

[10]) D. h. unterhalb des Triumphbogens.
[11]) Vergl. Ducange.

# Bücherschau.

Zur Geschichte des Magdeburger Dombaues. Von M. Hasak. Mit 12 Abbildungen im Text und 4 Lichtdrucktafeln. Berlin 1896, Verlag von Wilh. Ernst & Sohn. (Preis 2,50 Mk.)

Den Irrthümern der Kunstgelehrten geht der praktische Landes-Bauinspektor mit scharfer Feder nach, mögen sie den mittelalterlichen Baumeistern ihre Verdienste schmälern wollen zu Gunsten der Steinmetzen, oder auch gegenüber den Bauherren, mögen sie in die Beschreibung alter Bauwerke Behauptungen hineingetragen haben, die mehr herkömmlich als begründet erscheinen. — In Bezug auf den Magdeburger Dom hatte die Anschauung Platz gegriffen, dafs er 1208 im Uebergangsstil begonnen sei unter dem Einflusse französischer Gothik, wird aber hier verworfen durch den Nachweis, dafs er noch vollständig im Banne der sächsisch-romanischen Formen steht, welche seinen gesammten Unterbau bis in Höhe der Kapitäle beherrschen, mit Ausnahme der Aufsenseiten der Chorkapellen und einiger anderen Theile. Hinter dieser bedeutenden Leistung des romanischen Baumeisters steht die des gothisirenden Bearbeiters der Kapellen weit zurück, aber der dritte Baumeister, der das Obergeschofs des Chors in frühgothischen Formen ausgeführt hat, war wiederum seiner Aufgabe völlig gewachsen, und wenn der Verfasser dessen Wiege nicht in Frankreich sucht, sondern in Süddeutschland, dann vermag er sich auf die Analogien in Maulbronn zu berufen. Bei dem Tode seines Gründers, des Erzbischofs Albrecht II. (1234), war der Dom zum gröfsten Theil fertig, aber die Vierung noch nicht gewölbt und erst im letzten Viertel des XIII. Jahrh. hat der vierte Baumeister das Hochschiff vollendet. Aus dem Bauwerk wie aus den Urkunden begründet der Verfasser diese wichtigen Feststellungen und widmet sodann dem Figurenschmuck seine Untersuchungen, welche in Bezug auf die herrlichen Portal-Statuen der klugen und thörichten Jungfrauen in das höchst überraschende Ergebnifs ausklingen, dafs dieselben schon zwischen 1212 und 1234 entstanden sein sollen. H.

Der Dom zu Halberstadt. Seine Geschichte und seine Schätze. Eine Festschrift zum 18. September 1896 von E. Hermes, Superintendent und Oberdomprediger. Halberstadt 1896. Verlag von Louis Koch. (Preis 4 Mk.)

Der Halberstädter Dom ist in Bezug auf seine bauliche Gestaltung wie seine mittelalterliche Innenausstattung und Schatzobjekte, von einer solchen Bedeutung, dafs er in dieser Gesammtheit der Vorzüge nur von dem Dom zu Xanten erreicht wird, der freilich den Vorzug hat, dafs in ihm bis heute Alles dem liturgischen Gebrauch verblieben ist. Auf mehrere Monographien hätte er deshalb Anspruch. Bis zu deren Erscheinen mag für ihn das Interesse belebt werden durch die zur Vollendung der Thürme erschienene Festschrift, die unter fleifsiger Benutzung der etwas spärlichen Literatur mit warmer, an einigen Stellen in konfessioneller Beziehung nicht vorurtheilsfreier Begeisterung geschrieben ist. Mit der Vorgeschichte des Domes, mit seinen ältesten Bestandtheilen aus der Uebergangsperiode, endlich und zumeist mit seiner „Vollendung" von 1220 bis 1516 macht der I. Theil bekannt, mit der „Innenausstattung", namentlich Altären, Lettner, Glasmalereien, Epitaphien der II. Theil, mit dem Domschatz, der in Bezug auf die Zahl und Mannigfaltigkeit der kirchlichen Geräthe, und besonders der liturgischen Gewänder kaum seines Gleichen hat, der III. Theil; und eine erhebliche Anzahl von guten, fast ausschliefslich auf Photographieen beruhenden Illustrationen beleben den übersichtlich geordneten, ansprechenden Text, der geeignet ist, dem herrlichen Dom neue Freunde zu gewinnen, der auch durch andere mittelalterliche Denkmäler ausgezeichneten Stadt neue Besucher zuzuführen. D.

---

Die Garnisonkirche zu Hannover. Entworfen und ausgeführt von Architekt Christoph Hehl. Mit 10 Heliogravüren. Hannover 1896. Druck von J. C. König & Ebhardt. (Preis 20 Mk.)

Für den Bau der evangelischen Garnisonkirche zu Hannover ist der niedersächsische romanische Stil gewählt worden, also die echt deutsche, ernste und erhabene Bauweise, welche die Denkmäler aus der ruhmreichen Zeit der sächsischen Kaiser auszeichnet. Ob dieselbe mit ihren vielfach noch unentwickelten, auf weitere Ausgestaltung drängenden Formen selbst in ihrem Stammlande als unmittelbares Vorbild sich empfehle, ist sehr fraglich. Jedenfalls mufs es dem Baumeister rühmlich nachgesagt werden, dafs er seine Aufgabe sehr ernst erfafst und sehr würdig durchgeführt hat. Dem ganzen Bauwerke wie jedem einzelnen Gliede bis zum letzten Ausstattungsgegenstande sieht man es an, dafs sie auf gründlichen Studien beruhen und mit Liebe behandelt sind. Auch für einzelne Mängel, wie das kurze Langhaus, das breite Transept, die niedrigen Seitenschifffenster kann er sich auf alte Muster berufen, und wenn einzelne Theile, wie das Portal für die Kaiserloge und das Pfarrhaus mit seiner Veranda fremdartig erscheinen, so darf es, wie die Gestaltung der meisten Möbel, besonders des Altaraufsatzes und des Lesepultes auf Rechnung der ungewöhnlichen Schwierigkeit gesetzt werden, welche für den Entwurf gerade solcher Dinge der gewählte Stil bereitet. Verhältnifsmäfsig am besten ist die Frage der Kapitäle gelöst, für welche zahlreiche Muster den richtigen Weg zeigten. Eine Balkendecke ist für eine Kirche schon deswegen nicht rathsam, weil sie deren Längenwirkung beeinträchtigt und die figurale Bemalung erschwert, wie sie sich aus den Abbildungen erkennen läfst. Diese sind in ungewöhnlicher Zahl und in vortrefflicher Ausführung (Heliogravüren) dem Werke beigegeben, welches aus der Feder des bekannten (leider am 18. April im Alter von nur 43 Jahren gestorbenen) Kunsthistorikers Dr. Engelhard geflossen ist. Eine längere, gut geschriebene Einleitung informirt über die Entwickelung des romanischen Stils in Deutschland, besonders in Niedersachsen. Dann wird die Kirche im Einzelnen beschrieben unter besonderer Betonung der archäologischen Gesichtspunkte, für welche das Material mehr aus der Literatur, als aus der Beobachtung zusammengestellt ist, die aus dem Lande selbst manchen Beitrag hätte gewinnen können, z. B. für die Geschichte der Steinkanzel die beiden merkwürdigen Exemplare in Goslar und Bücken. B.

---

Les insignes royaux de Hongrie décrits par le Dr. Béla Czobor, rédigés par E. de Radisics. Offert au membres du congrès de l'histoire de l'art en commémoration de leur présence à Budapest, pendant les fêtes du Millénaire, par le Ministre R. H. des Cultes et de L'instruction publique. Budapest 1896, Edition de la Société des Amis de l'art.

Zu den mancherlei Festgaben, welche das Millenarium der ungarischen Nation auch auf dem Gebiete von Kunst und Wissenschaft veranlafst hat, zählt das vorliegende Prachtwerk, welches 5 Bildtafeln gröfsten Folioformates umfafst und 11 Seiten beschreibenden Text in ungarischer und französischer Sprache. Zwei Tafeln stellen die hl. Krone von der Vorder- und Rückseite dar, die beiden folgenden den ganzen Krönungsmantel des hl. Stephan und in gröfserer Wiedergabe das Mittelstück desselben, die letzte die Krönungsinsignien, nämlich das Szepter und dessen Kopf, sowie Schwert und Reichsapfel. Diese Abbildungen sind Meisterwerke der Heliogravüre und übertreffen an Treue und Schärfe alle bisherigen Zeichnungen dieses Schatzes. Da ihnen aber der Reiz der Farbe fehlt, so erreichen sie in Bezug auf die Wiedergabe der goldglänzenden, farbenreichen Originale immerhin noch nicht den höchsten Grad, für dessen Gewinnung viel mehr Zeit und Ruhe erforderlich gewesen wäre, als die Dauer der überaus glanzvollen Jubelfeier mit allen ihren Obliegenheiten und Besorgungen sie zu bieten vermochten. Unter denselben bedrängten Umständen ist auch der Text entstanden, dem man trotzdem den geschulten Blick des Dr. Czobor anmerkt, des hervorragenden Kenners der mittelalterlichen Kunstgeschichte, zumal Ungarns, sowie die gewandte Feder des feinsinnigen Dr. v. Radisics. — Der Erörterung über die Wichtigkeit der hl. Krone für die ungarische Nation, welche in derselben das Symbol ihres Bestandes und ihrer Freiheit verehrt, ist das I. Kapitel geweiht. Die beiden folgenden Kapitel besorgen die Beschreibung der beiden

Theile, aus denen die hl. Krone zusammengesetzt ist, von denen zuerst der obere römische Theil behandelt wird, der Ueberrest der vom Papst Sylvester II. im Jahre 1000 dem hl. Stephan verehrten Krone, sodann der untere byzantinische Theil, das Geschenk des Kaisers Michael Ducas an König Geisa I. (1074 bis 1077). Beide Theile werden, in Bezug auf ihre Technik, in der Zellenschmelz, à jour-Email, Steinfassungen und Filigran die Hauptrolle spielen, sowie hinsichtlich ihrer figürlichen Darstellungen näher geprüft, wobei es nicht an neuen wichtigen Beobachtungen fehlt, und auch die Frage, wie die beiden Kronen ursprünglich gestaltet und die Veränderungen an ihnen allmählich herbeigeführt waren, bleibt nicht unerörtert. Dafs hierbei nicht alle Zweifel gehoben werden, hat nicht nur in dem Mangel urkundlichen Materials, sondern vor Allem auch darin seinen Grund, dafs die Entstehung und Entwickelung des Zellenschmelzes, namentlich im Abendlande, der Aufklärung noch sehr bedürftig sind. Nur vergleichende Studien an den Originalen durch die bewährtesten Kenner können diese Aufklärung allmählich herbeiführen. — Ueber die Geschichte, vielmehr die mannigfaltigen Schicksale der hl. Krone, berichtet das IV. Kapitel. — Das folgende enthält eine Beschreibung des sogenannten Mantels des hl. Stephan, d. h. der wohl im XIII. Jahrh. zu diesem umgeformten Glockenkasel, welche, gemäfs der aufgestickten Inschrift, im Jahre 1031 vom König und seiner Gemahlin Gisela, als von dieser gestickte Weihegabe, der Kirche von Stuhlweissenburg übergeben wurde. Der ungemein reiche, den Triumph des Heilandes und das himmlische Paradies darstellende Bilderkreis dieses Prachtgewandes erfährt eine genaue Analyse, und auf die Frage nach dem Zusammenhange dieses gestickten Mantels mit dem identischen aber gemalten Exemplare, welches in der Benediktinerabtei zu Martinsberg aufbewahrt wird, und in der Milleniums-Ausstellung zu sehen war, wird wohl richtig beantwortet durch die Annahme, dafs dieses als eine alte Kopie von jenem zu betrachten sei. — Zuletzt werden die übrigen Insignien ganz kurz beschrieben und die früheren Veröffentlichungen über den Schatz zusammengestellt, durch dessen neueste Publikation die Veranstalter und Herausgeber dieses Prachtwerkes Anspruch auf reichen Dank erworben haben, nicht nur seitens der ungarischen Nation.

Schnütgen.

---

Ueber die Mosaiken der Kirchen von Ravenna hat G. Redine, Professor an der Universität zu Charkoff, in russischer Sprache eine Studie veröffentlicht, deren zahlreiche, zumeist etwas kleine Textillustrationen die bekannten Darstellungen um ein sehr merkwürdiges Bild vermehren, nämlich um eine Kopie des XV. Jahrh. von der zu Grunde gegangenen Mosaik, durch welche Galla Placidia mit ihrem Sohn Valentinian und ihrer Tochter Honoria dem hl. Johannes Ev. ihren Dank gestiftet hatte für die Errettung aus schwerem Seesturm. — Dem umfänglichen Kommentar wird hohes Lob gespendet und die Vertrautheit mit der italienischen, französischen und deutschen Literatur, aus der leider Kraus übersehen wird (vielleicht weil von dem I. Bande seiner epochemachenden Geschichte der christlichen Kunst die II. Abtheilung mit der eingehenden (S. 427 bis 447) Behandlung der ravennatischen Mosaiken noch nicht erschienen war), läfst auf sehr gründliche Studien schliefsen, an denen ohnehin bei dem Schüler Kondakoff's nicht zu zweifeln ist. H.

---

Die altchristliche Elfenbeinplastik von Georg Stuhlfaut. Mit 5 Tafeln und 8 Abbildungen im Text. Freiburg i. Br. 1896. Verlag von J. C. B. Mohr. (Preis 7 Mk.)

Obwohl für die altchristliche Kunstgeschichte die Elfenbeinschnitzwerke in ästhetischer, ikonographischer, typischer Hinsicht von der gröfsten Bedeutung sind, hatten sie bisher noch keine systematische Behandlung, keine Gruppirung nach Schulen erfahren. Diese schwierige Arbeit hat der Verfasser unternommen und sofort in einer vortrefflichen Weise gelöst. Das gesammte Material, also alle mit christlichen Darstellungen versehenen Elfenbeindenkmäler von deren Beginn im IV. Jahrh. bis in die karolingische Periode, unterwirft er einer vorsichtigen Stilkritik und einer sehr eingehenden, die kompositionellen und ikonographischen Merkmale wie die typischen Beziehungen ausbeutenden Sachkritik und gelangt auf diesem mühsamen Wege ernster Prüfung zu folgenden neuen, aber gut motivirten Ergebnissen: Die ältesten Elfenbeintafeln weisen auf das Abendland hin, zunächst und zumeist auf Rom, wo seit der Mitte des IV. Jahrh. die Schulen auftauchen und als die hervorragendsten von allen lange die Führung behaupten. Mit dem Beginne des V. Jahrh. tritt Mailand auf, welches noch im VIII. Jahrh. eine Nachblüthe erlebte, und im VI. Jahrh. spielt Ravenna die Hauptrolle, bis im VII. Jahrh. mit jugendlicher Frische in Monza durch die Königin Theodelinde eine neue Richtung sich geltend machte. Daran schliefst sich die durch die karolingische Renaissance beeinflufste Schule, deren Mittelpunkt Trier gewesen zu sein scheint. — Im Osten führte Byzanz, aber erst seit Justinian, die Elfenbeinplastik zu hoher Bedeutung, unabhängig vom Abendland, aber auch auf dieses keinen formalen, sondern nur ikonographischen Einflufs ausübend. Der Orient hat sowohl in Syrien und Palästina, als in Egypten die Elfenbeinschnitzerei nur in geringem Maafse gepflegt. Einige Denkmäler erscheinen dem Verfasser fraglich, unter ihnen die zweifellos authentische, zur Zeit von mir dem Gipsformer übergebene Pyxis, die bis zum Jahre 1879 zur Sammlung Hugo Garthe in Köln gehörte, der sie einige Jahrzehnte früher auf einer Reise in der Gegend von Maestricht erworben hatte. — Eine „übersichtliche Zusammenstellung der Denkmäler nach Schulen" erleichtert die Orientirung und die Benutzung dieses durch ebenso grofse Bestimmtheit wie Klarheit sich auszeichnenden, höchst verdienstlichen Buches, welches für die Weiterforschung auf diesem Gebiete sehr förderlich ist. Schnütgen.

---

Die mittelalterlichen Elfenbeinskulpturen in der Stadtbibliothek zu Frankfurt a. M. macht Dr. Heinrich Weizsäcker, Direktor des Städtischen Kunstinstituts, in einer auch als Sonderabdruck erschienenen Studie bei Ebrard „Die Stadt-

bibliothek in Frankfurt a. M." (1896), zum Gegenstande einer lehrreichen Untersuchung, welche sich namentlich auf die hier zum ersten Male abgebildete Vorderseite eines aus dem XII. Jahrh. stammenden, erst im XV. gebundenen Perikopensammlung bezieht. Vollkommen gelingt dem Verfasser der stilkritische Beweis, dafs das Mittelfeld, welches das Zusammentreffen von Christus und Johannes Bapt. darzustellen scheint, und die es umgebenden, ebenfalls durchbrochenen Reliefs aus der Kindheitsgeschichte des Heilandes, nicht von derselben Hand herrühren, das erstere wahrscheinlich im IX. Jahrh. in Franken, die zweiten sicher in demselben Jahrhundert in Metz oder Umgegend entstanden seien, wegen ihrer Analogie mit der ursprünglichen Elfenbeinausstattung des bekannten Drogo-Evangeliars. Die eingehende Beweisführung liefert zur Geschichte der karolingischen Elfenbeinplastik, welche noch manche dunkele Seiten bietet, recht schätzenswerthe Beiträge. K.

---

Notices sur quelques tissus antiques et du haut moyen-âge jusqu'au XV[e] siècle par Paul Blanchet. Avec reproductions héliographiques. Paris 1897. Librairie centrale des beaux-arts.

Zu diesem glänzend ausgestatteten (auf 150 Abzüge beschränkten) Werk hat den Verfasser seine Sammlung alter Gewebe inspirirt, die ihn zu vielfachen Vergleichungen und gründlichen Studien angeregt hatte. Hierbei hat er oft die Unzulänglichkeit der meisten modernen Abbildungen alter Stoffe empfunden, nicht nur in Bezug auf die Zeichnung, sondern vielmehr noch hinsichtlich der Farben, deren genaue Feststellung bei den fast immer stark abgegriffenen Originalen ein gerade hierin besonders geübtes Auge erfordert. Dem technisch vorzüglich geschulten Verfasser kam es daher in erster Linie darauf an, die von ihm zur Beschreibung ausersehenen Muster seiner Kollektion auf die erreichbar treueste Art durch die zuverlässigsten Zeichner aufnehmen und durch die schärfste Heliogravüre vervielfältigen zu lassen. Auf diesem Wege sind die 31 (einschliefslich der fünf farbigen) Tafeln entstanden, welche den Hauptbestandtheil dieses Werkes bilden neben den 46 vornehmlich der Beschreibung jener gewidmeten Textseiten. Mit den prähistorischen sowie den germanischen bezw. römischen ungemusterten Leinenstoffen beschäftigen sich die ersten, viel eingehender die folgenden 14 Seiten mit den aus Leinen und Wolle gewirkten koptischen Stoffen, welche in profane und christliche geschieden, einzeln beschrieben werden unter besonderer Berücksichtigung ihrer bildlichen Darstellungen. Einem ähnlich (haute-lisse) gewirkten Clavus widmet der Verfasser mit Recht einen besonderen Abschnitt und stützt die Annahme, er sei ein lombardisches, vielleicht gar ein gallisches Produkt etwa des V. Jahrh., durch so mancherlei, vornehmlich technische und stilistische Gründe, dafs ihr die Achtung nicht versagt werden kann. Am meisten interessiren den Verfasser die Seidengewebe, und nach einer instruktiven Einleitung über deren Ursprung, analysirt er mit grofser Sachkenntnifs die einzelnen Exemplare, an deren zutreffender Datirung kaum zu zweifeln ist, für ein merkwürdiges vogelgemustertes Stück (Tafel XVII) den frühen abendländischen Ursprung wohl mit Recht in Anspruch nehmend. Der letzte Abschnitt prüft noch in sehr verständiger Weise, gleichfalls an der Hand guter Vorlagen, die Frage der bedruckten oder bemalten Gewebe. — Um ein würdiges, ja vornehmes Denkmal handelt es sich, welches der glückliche Besitzer, der begeisterte Liebhaber, der gründliche Kenner, ohne es zu wollen, sich selber gesetzt hat, seinem Sammel-Fleifs, -Ernst, -Glück, -Geschick. Schnütgen.

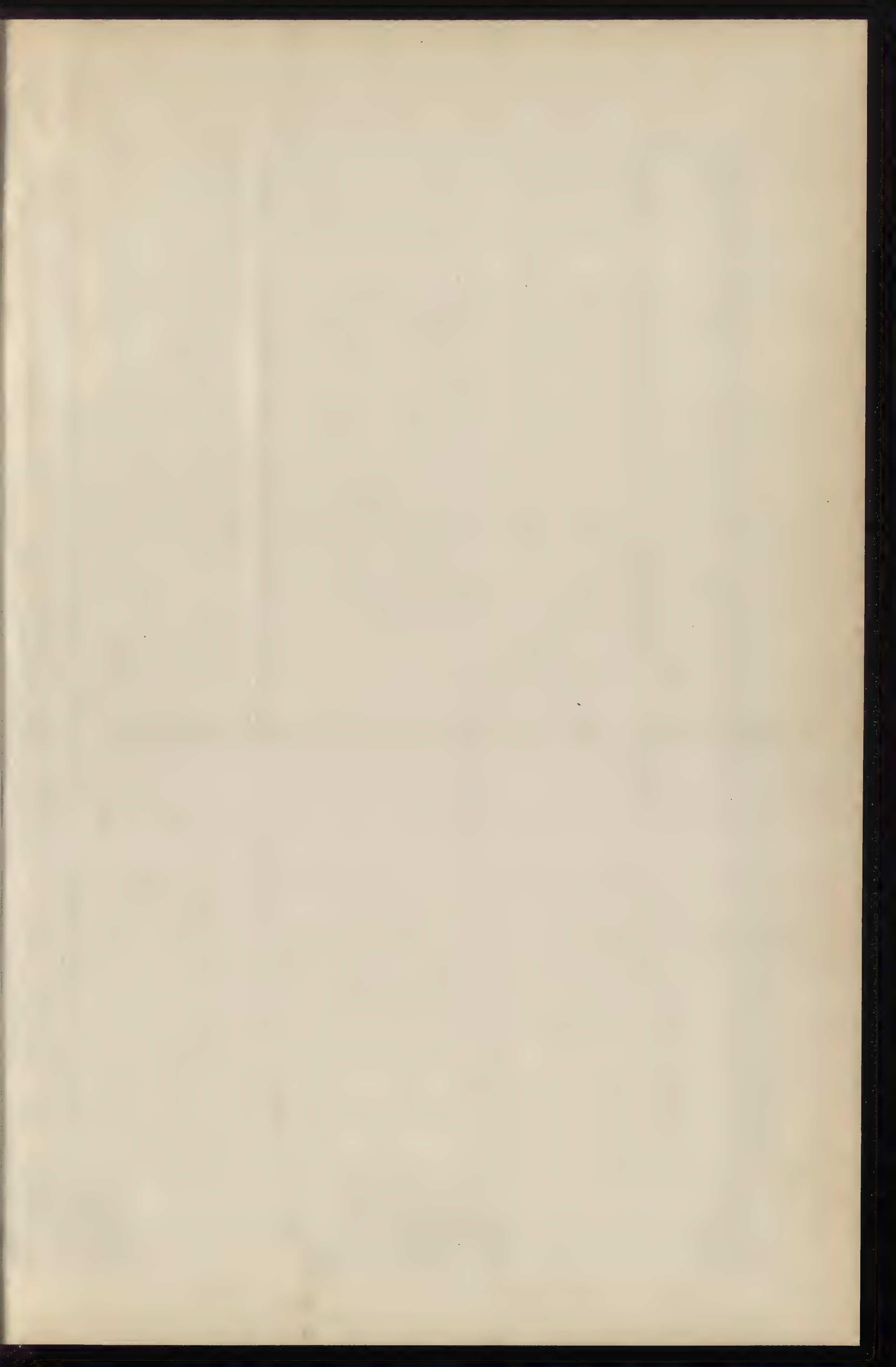
---

Markus Schwins Pesel im Museum dithmarsischer Alterthümer in Meldorf. Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance in Schleswig-Holstein von Dr. Friedr. Deneken, Assistent am Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg (vor Kurzem an die Spitze des neuen Crefelder Museums berufen). Mit 12 Abbildungen. Kiel 1896, Verlag von Lipsius & Tischer.

Der Staatsstube des ersten (1559 bis 1573) dithmarsischen Landvogtes Markus Schwin († 1585) in Lehe bei Lunden ist diese Studie gewidmet, welche zuerst mit den Schicksalen des Besitzers und seines (1884 leider vom Feuer angegriffenen) Wohnhauses bekannt macht und dann die Einrichtung des letzteren beschreibt, namentlich seines Pesels, der bereits 1841 für das Land erworben, leider erst vor Jahresfrist in den sicheren Gewahrsam des eben vollendeten dithmarsischen Museums übertragen werden konnte, trotz der durch den Brand verursachten Restaurationen und Erneuerungen eine reiche und überaus interessante Möbelausstattung aus dem Jahre 1568. Sie besteht hauptsächlich in der erneuerten Thür und in der alten Decke und Holztäfelung nebst Kamin, Bettstellen, Schrank, welche der Verfasser sorgsam prüft und an der Hand von guten Abbildungen sehr lehrreich beschreibt, sie mit anderen Erzeugnissen der norddeutschen Holzplastik dieser glänzenden Renaissance vergleichend und die Einflüsse feststellend, die auf sie eingewirkt haben, die italienischen, niederländischen, nachbarlichen. D.

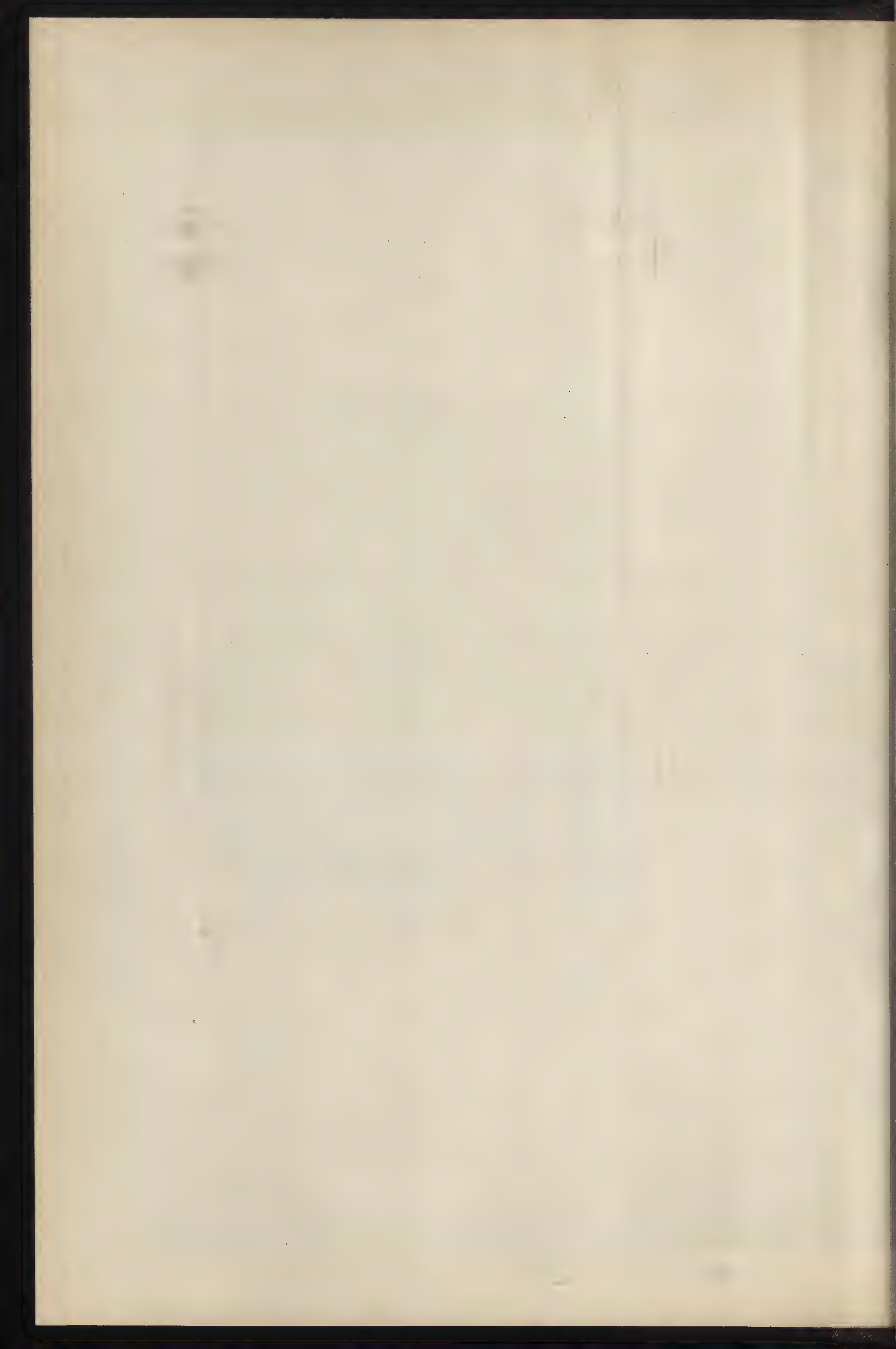
---

Aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums zu Bergen (vergl. Bd. VIII, Sp. 290) veröffentlicht B. E. Bendixen wiederum zwei gemalte Altartafeln des XIV. Jahrh. mit Darstellungen aus der Kindheits- bezw. Leidensgeschichte des Heilandes, sowie eine Casula, deren kreisförmiges Leopardenmuster in Farbendruck beigefügt ist: Gold auf röthlichem Seidengrund. Dasselbe ist wohl nicht, wie die Beschreibung vermuthen läfst, durch Stickerei, sondern durch Weberei gewonnen und dürfte gegen Ende des XIII. Jahrh. in Deutschland entstanden sein, so dafs das Gewand selbst, wenn es im Laufe der Zeit keine Verkürzung erfahren hat, wohl noch den faltenreichen frühgothischen Schnitt zeigt. — Ein gegossener Muttergottesleuchter aus dem Ende des XV. Jahrh. schliefst die interessante, mit guten Abbildungen versehene Studie ab, die in »Bergens Museum«, Aarborg 1896, Nr. IX erschienen ist. S.



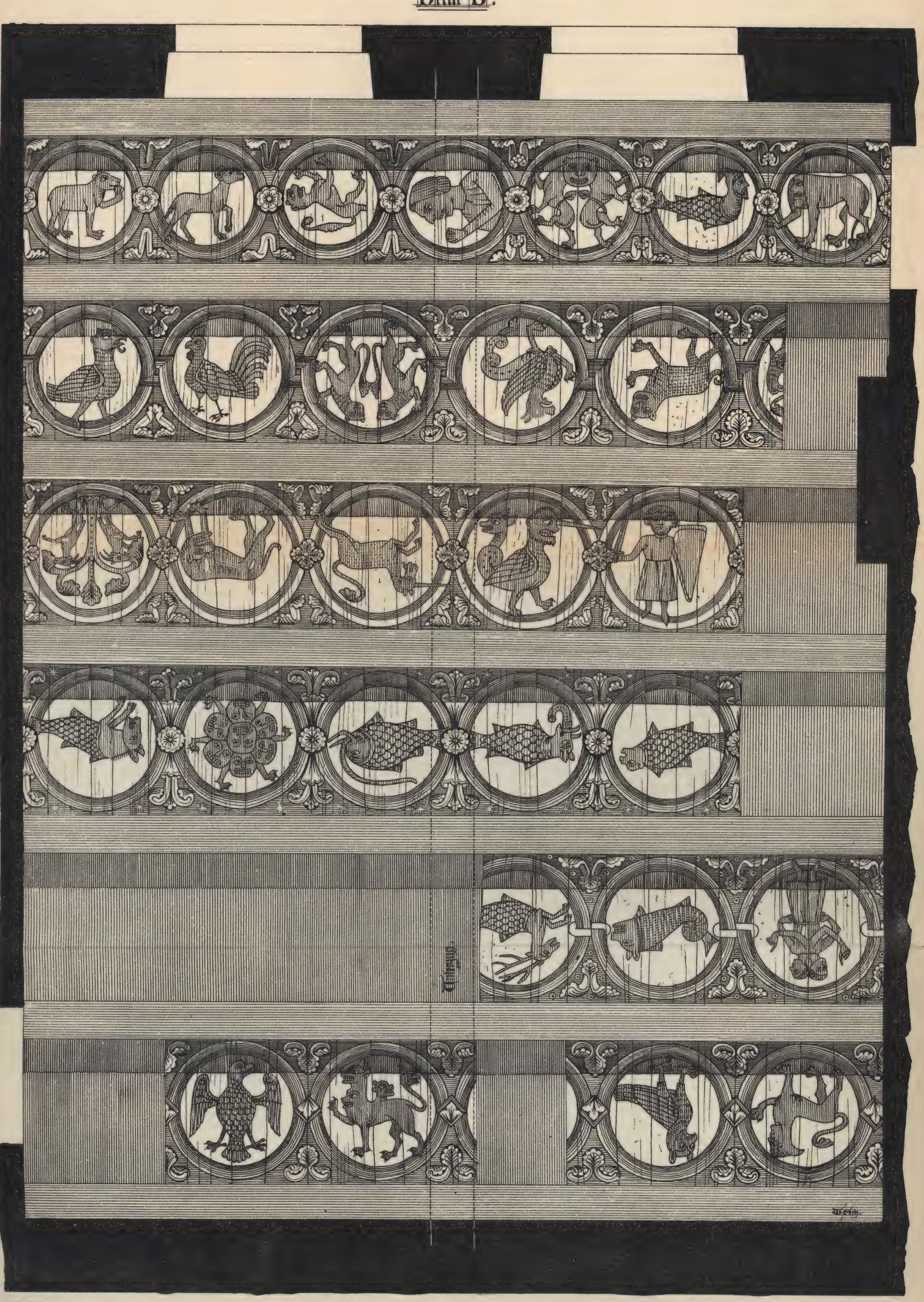


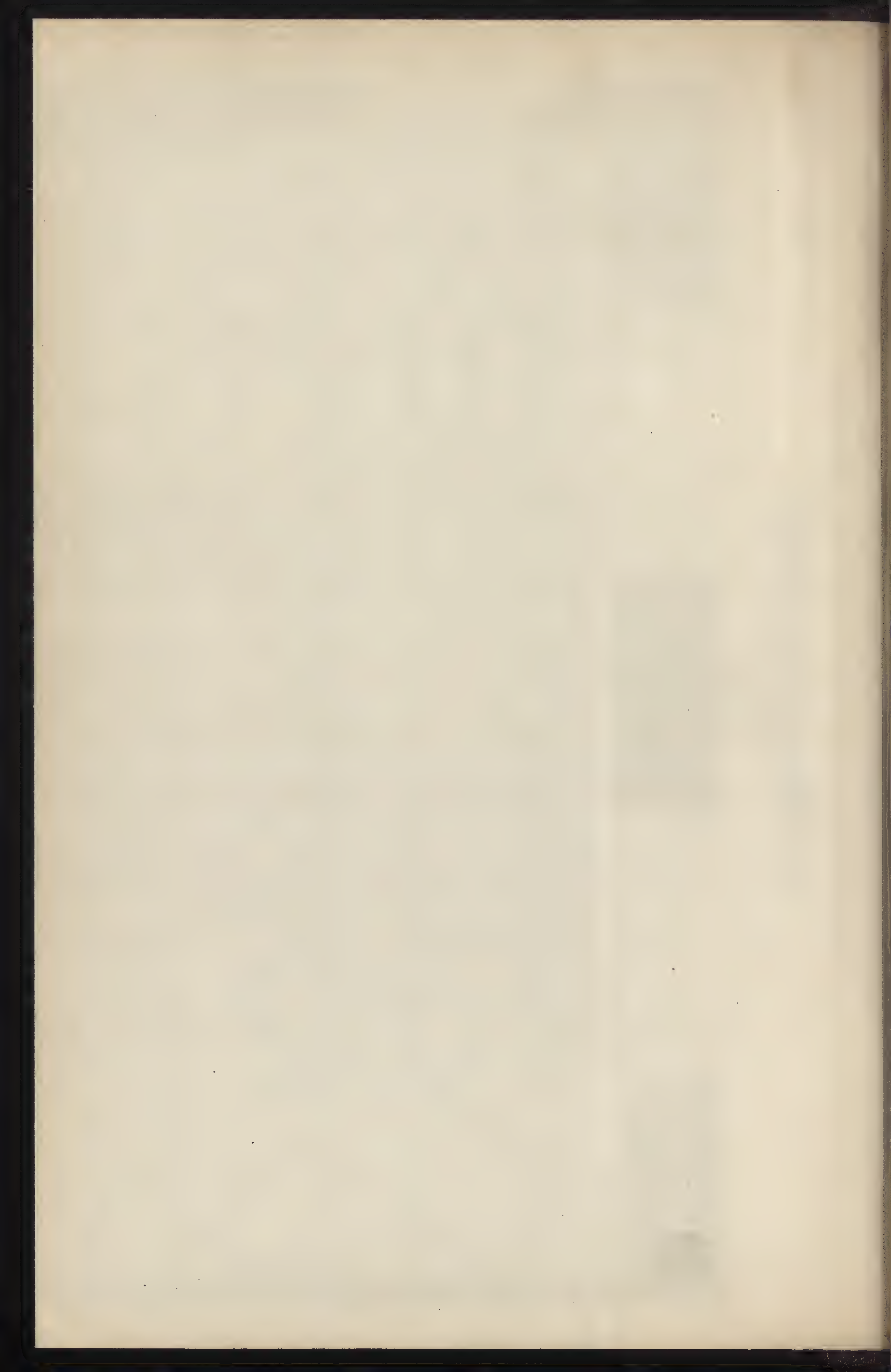
m. j:20.



# Bemalte Holzdecken im Museum zu Metz.

## Decke B.







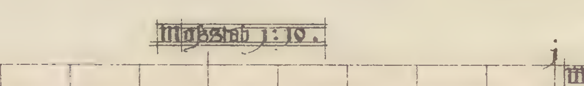
# Bemalte Holzdecken im Museum zu Metz.

## Details der Decke B.

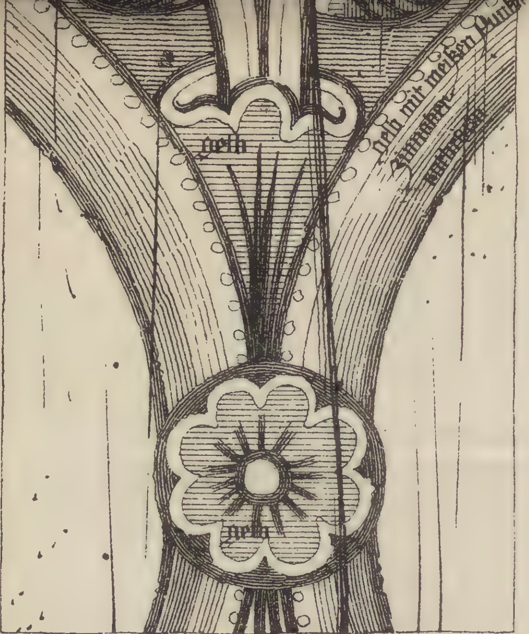


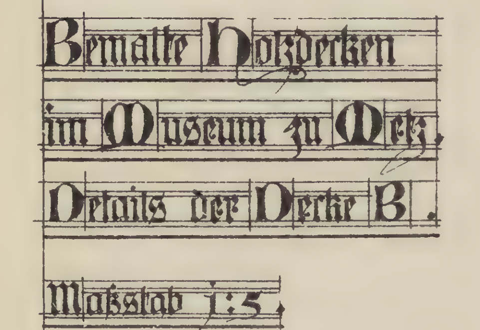

Maßstab 1:10.

0 1 Meter.



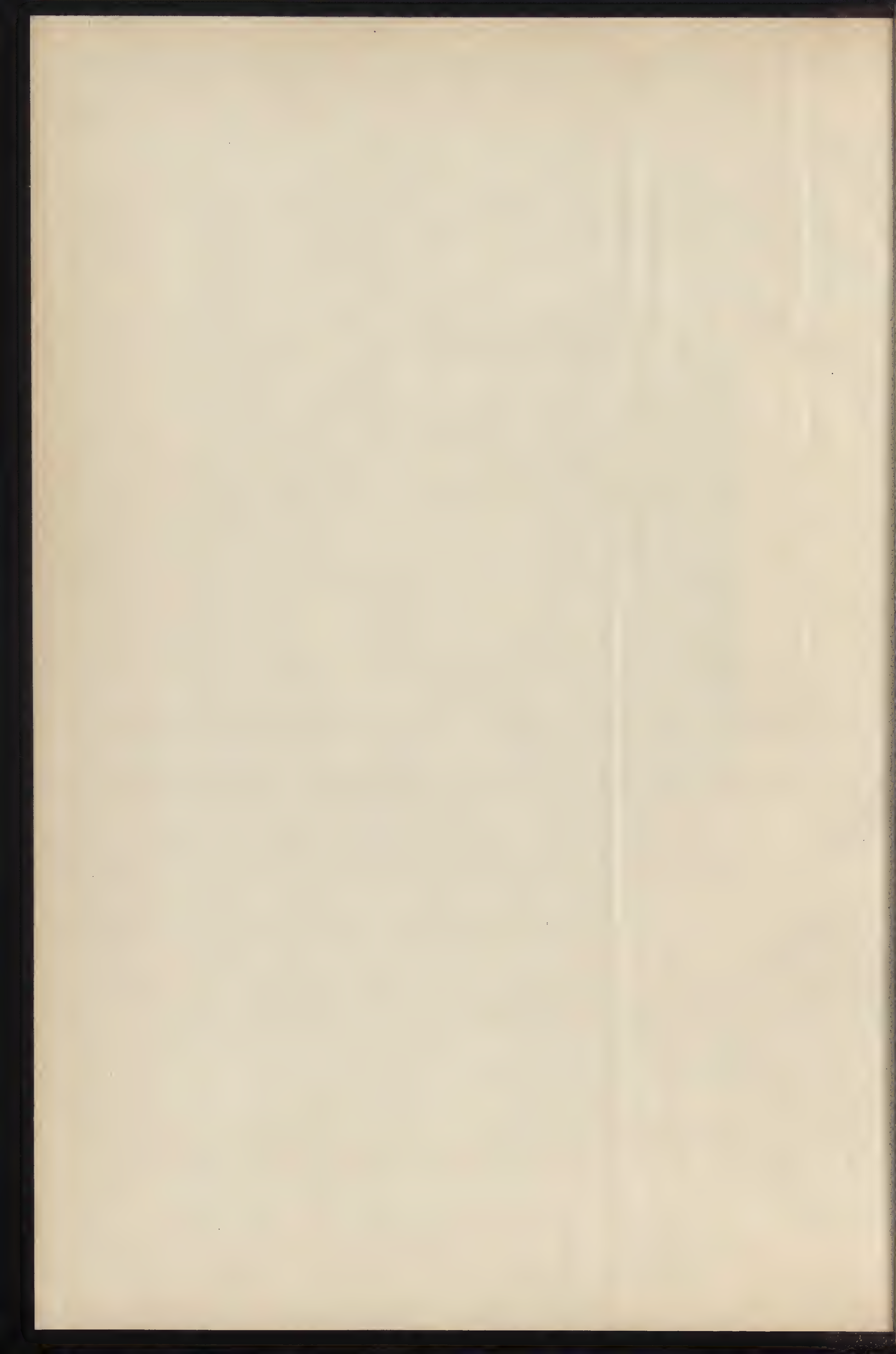




Bemalte Holzdecken
im Museum zu Metz.
Details der Decke B.

Masstab 1:5.







M. 1:10.

Bemalte Holzdecken im Museum zu Metz. Farbiger Ausschnitt aus der Decke A.

# Abhandlungen.

## Die bemalten romanischen Holzdecken im Museum zu Metz.

Mit einem Farbendruck und drei Lichtdrucken.



Selten ist ein Fund von so großer Bedeutung für die mittelalterliche Deckenmalerei gemacht worden, wie im Monat Mai vorigen Jahres durch die Bloslegung der beiden bemalten Holzdecken in den untern Räumen der hiesigen höheren Töchterschule in der Pontiffroy-Straße.

Das Aeußere des Gebäudes, in welchem dieselben bei Vornahme baulicher Umänderungen aufgedeckt wurden, ließ durch sein völlig modernes Aussehen nicht im Geringsten ahnen, daß im Innern unter alten Anstrichen, einzig in ihrer Art dastehende Werke frühmittelalterlicher Kunst verborgen waren.

Die zum größern Theil aus grotesken Figuren bestehenden Darstellungen sind ein Beweis, daß die Decken der Profankunst entstammen, und spricht mehr wie ein Umstand dafür, daß dieselben als Ueberreste eines mit größerm Reichthum ausgestatteten Patrizierhauses¹) zu betrachten sind.

Was die Zeit der Entstehung dieser Arbeiten anbelangt, so wird es wohl keinem Zweifel unterliegen, daß sie dem ersten Viertel des XIII. Jahrh. angehören. Die Ausführung sowohl als auch die ornamentale und figurale Darstellung zeigen noch romanisirende Anklänge und nur wenige Ornamente besitzen einen vollständig ausgeprägt frühgothischen Charakter.

In Hinblick auf den außerordentlichen [illegible] Werth der Decken ist es anzuerkennen, daß auf Anordnung der Stadtverwaltung, in deren Auftrag jene Bauarbeiten zur Ausführung gelangten, die Decken abgenommen wurden und im hiesigen städtischen Museum Aufstellung²) gefunden haben, da hierdurch jedermann das Studium dieser sehr merkwürdigen und hochinteressanten Arbeiten ermöglicht ist.

Bevor zu einer näheren Besprechung übergegangen wird, dürfte wohl zunächst eine kurze Zusammenstellung der anderwärts bezw. an anderen Orten noch vorhandenen bemalten mittelalterlichen Holzdecken und Fragmenten solcher nicht ohne Interesse sein.³)

Vorher mag auf Theophilus Presbyter »Schedula diversarum artium« verwiesen sein, wo er in der Vorrede zum III. Buch (Ausgabe von Ilg, Wien 1874) bei der Beschreibung eines Kirchenschmuckes sagt: „Erblickt das Auge die Laquearien (d. h. Felderdecken), so sind sie blühend wie die Pallien, sieht es auf die Wände, so ist's ein Bild des Paradieses, wenn es den Reichthum des von den Fenstern strömenden Lichtes schaut, so bewundert es die unermeßliche Pracht des Glases und die Abwechselung in der kostbaren Arbeit."

An erster Stelle wäre als bemerkenswerthes Werk die bemalte, aus dem Ende des XII. Jahrh. stammende Decke in dem Mittelschiff der Michaelskirche zu Hildesheim⁴) zu nennen.

Wohl gleichaltrig mit dieser ist die bemalte Decke der Kirche zu Zillis (Schweiz)⁵) und das Fragment von bemalten Holzdecke

¹) Dieses Haus ist in dem [illegible] Plane der Stadt Metz vom Jahre 17[illegible] als Besitz des [illegible] Kapitel der Kathedrale angegeben. Dieser Plan ist abgebildet in Dr. F. X. Kraus »Kunst und Alterthum in Lothringen«, Tafel VII.

²) Leider hat man jedoch nur einen Theil der bemalten Balken heruntergenommen; ein weiterer großer Theil ist durch den Putz überdeckt und dadurch die Besichtigung und das Studium der mit ornamentalen und figürlichen [illegible] Ornamente zur Zeit vollständig unmöglich geworden.

³) Falls dem geehrten Leser noch bemalte Holzdecken aus dem Mittelalter bekannt sind, welche hier keine Erwähnung gefunden, so bittet der Verfasser um gütige Mittheilung derselben.

⁴) Dieselbe ist abgebildet und beschrieben in [illegible] »Deutsche Kunstgeschichte« I. Band, S. [illegible].

⁵) J. R. Rahn »Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz«, Seite 290 — „Die romanischen Deckengemälde in der Kirche von Zillis im Kanton Graubünden", »Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich.«

vor dem romanischen Bautheile des Münsters zu Konstanz.[6])

Noch vor einigen Jahren besafs ebenfalls die Stadt Metz in der Decke des ehemaligen Kapitelsaales der Templer eine interessante Arbeit aus der Mitte des XIII. Jahrh., welche jedoch leider bis auf den Unterzug verschwunden ist. Viollet-le-Duc hat dieselbe in seinem Werke »Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècle« unter Artikel „Peinture" einer genauern Beschreibung unterzogen, und wie aus den bez. (Bd. VII S. 95) Abbildungen ersichtlich ist, befinden sich auf denselben ähnliche Thiergestalten, wie auf den hier publizirten Decken. Auch ist die farbige Behandlung (weifser Grund und Figuren in rothem Ocker) sehr derjenigen beim Unterzuge der Decke *A*, siehe Blatt 2, verwandt. Nach diesem Unterzuge ist wohl als älteste Arbeit die aus dem Anfang des XIV. Jahrh. stammende bemalte Decke aus dem Kreuzgange zu Fréjus[7]) in Frankreich (Var) zu verzeichnen. Weitere Arbeiten aus dem XIV. Jahrh. besitzen wir in der bemalten Zimmerdecke zu Palermo[8]) und in der Decke von S. Miniato b. Florenz.[9]) Sehr bemerkenswerthe Beispiele des XV. Jahrh. befinden sich alsdann noch in: Goslar,[10]) Hildesheim,[11]) Köln,[12]) Nürnberg,[13]) München[14]), Reiffenstein (Tyrol),[15]) und Capestang.[16])

[6]) Näheres über dieselbe in F. X. Kraus »Die Kunstdenkmäler des Grofsherzogthums Baden«, I. Bd., Kreis Konstanz, S. 110 u. 138.

[7]) Abbildung und Beschreibung derselben befinden sich in einem Werke von P. Gélis-Didot & H. Laffillée »La peinture décorative en France du XI^e^ au XVI^e^ siècle«, 5^e^ livraison p. 49.

[8]) Gailhabaud, »L'architecture du V^e^ au XVII^e^ siècle".

[9]) Derselbe l. c. VI.

[10]) Decke im Huldigungszimmer des Rathhauses und bemalte Holzdecke im Chor der Spitalkirche daselbst.

[11]) Bemalte Holzdecke im Hause des Herrn Kattentidt. (Trinitatishospital.)

[12]) Bemalte Balkendecke vom Anfange des XV. Jahrh. aus dem Hause Glesch in Köln (Hohestrasse 77/79), im Jahre 1896 in das neue Archivgebäude bei St. Gereon übertragen.

[13]) Gemalte Decke in einem Gemach der Burg, abgebildet in dem »Handbuch der Architektur«, II. Theil, 4. Band, »Die Baustile« von Dr. A. von Essenwein, Seite 132.

[14]) Bemalte Decke aus dem ehemaligen Weberhause zu Augsburg von Peter Kaltenhofer 1457 (vergl. Lotz, »Kunst-Topographie Deutschlands« II, 30). Nun im bayerischen Nationalmuseum in München.

Zur Beschreibung der hiesigen Decken übergehend, verweise ich zunächst auf Tafel 1 und 2, aus welchen die Disposition der Balken zur Genüge hervorgeht. Diese letzteren werden von einem auf Steinkonsolen ruhenden Unterzuge getragen, sind scharfkantig bearbeitet und liegen in ziemlich unregelmäfsigen Abständen. Die mit Nuth und Feder versehenen Bretter sind von verschiedenen Breiten und mit einem Spalteisen gespalten. Die weitere Behandlung erfolgte mittels eines längern oder kürzern Schneidemessers, je nach der Breite des zu bearbeitenden Brettes. Die Federn sind mit vorgenanntem Werkzeuge geschnitten, die Nuthen dagegen mit einem Stemmwerkzeuge bearbeitet. Für sämmtliche Holztheile ist Eichenholz zur Verwendung gelangt, welches im Allgemeinen gut erhalten ist. Nur diejenigen Theile, welche von der Luft gänzlich abgeschlossen waren, sind zum gröfsten Theil vermodert. Auch die auf einem Kreidegrund aufgetragene Malerei befindet sich noch in gutem Zustande, ganz besonders aber diejenige der Decke *A*; aufser dem oxydgrünen Hintergrunde des Figürlichen der Decke *B* (von der einige Details auf Tafel 3) ist nur Weniges verblichen.

Eine Erklärung hierfür wird wohl nur in der Annahme zu finden sein, dafs dieselben bereits im XVI. oder XVII. Jahrh. dem direkten Zutritt der Luft und überhaupt allen äufsern Einflüssen entzogen wurden.

Die Malerei besteht vorwiegend aus warmen Tönen, und sind nur zu einigen Thiergestalten und Blättern, sowie hauptsächlich zu dem Hintergrund des Figürlichen kalte Töne in Anwendung gebracht, ein Prinzip, welches sich auch bereits bei noch erhaltenen Wandmalereien des XII. Jahrh. bemerkbar macht.

Ebenso sind die Ornamente der Balken zum gröfsten Theil in warmen Tönen gehalten; Blau (Ultramarin) tritt in denselben nur sehr spärlich auf. Die farbige Behandlung des Unterzuges der Decke *A* ist aus der (Farbendruck-)Tafel 4 ersichtlich.

Die in den rechteckigen und kreisförmigen Figuren befindlichen Darstellungen sind meist in gelbem Ocker ausgeführt und heben sich vom

[15]) Gemalte Balkendecke auf der Burg Reiffenstein (»Die Baustile« von Essenwein S. 129).

[16]) Reste einer bemalten Decke, siehe P. Gélis-Didot et H. Laffillée »La peinture décorative en France du XI^e^ au XVI^e^ siécle«, 4^e^ livraison, p. 39.

dunklen Untergrunde (Oxydgrün) in vorzüglicher Weise ab. Einige derselben erinnern sehr an die Thiergestalten der frühmittelalterlichen Stoffgewebe, indessen zeigen sie in der Zeichnung sowohl als in der farbigen Behandlung, wie auch in der Modellirung der Köpfe mehr Aehnlichkeit mit dem Figürlichen der aus nämlicher Zeit stammenden Kodizes. Endlich ist auch nicht zu verkennen, dafs die Verbindungen der ringförmigen Einfassungen, die Behandlung der Blätter, sowie auch die schwarze Konturirung des Figuralen und Ornamentalen entschieden die Technick der Glasmalerei des beginnenden XIII. Jahrh. verrathen. Auch auf die figurirten Bodenbeläge darf hingewiesen werden, sowohl auf die musivischen, welche das Mittelalter in Italien öfters, in Deutschland nur selten (St. Gereon in Köln) von den Römern übernommen hat, wie die in Gips eingeschnittenen und farbig ausgestrichenen, die sich nur noch in Hildesheim und Helmstedt erhalten haben.

Die Zwickelfüllungen der einzelnen Felder und Verbindungen der ringförmigen Einfassungen sind nicht nur in der Zeichnung, sondern auch in der Farbe überall verschieden. Ueberhaupt tritt bei diesen Decken eine aufsergewöhnliche Mannigfaltigkeit in der Wahl der Motive, welche ihren Höhepunkt in dem unerschöpflichen Reichthum an grotesken[17]) Darstellungen erreicht, zu Tage. Man findet letztere häufig an Chorgestühlen und Wasserspeiern sowie auch in den Manuskripten des XII. bis XVI. Jahrh. Es sind Kinder muthwilliger Künstlerlaune, die darum immer neu und ansprechend bleiben, wenn auch das ästhetisch Schöne bei ihnen in vielen Fällen seine Rechnung nicht findet.

Zum Schlusse ist noch darauf hinzuweisen, dafs Figuren sowohl als Ornamente frei und ohne ängstliche Sorgfalt aufgetragen sind, und dafs der Künstler es verstanden hat, erstere den Eintheilungen der Bretter in virtuoser Weise anzupassen.

Auch ist die Wirkung des Ganzen eine äufserst harmonische, Dank der gleichmäfsigen Vertheilung der Farbe.

Metz. Wilhelm Schmitz.

[17]) An dem Hauptportal der Kathedrale in Sens, welche aus dem Ende des XII. Jahrh. stammt, befinden sich unter den allegorischen Figuren der Künste und Wissenschaften ähnliche Grotesken. Ferner sind am Portalbau des Domes zu Münster über und neben dem Eingang eine Menge viereckiger, skulptirter Platten eingemauert, die aus verschiedenen Zeiten stammen und ähnliche Thiergestalten aufweisen wie die hiesigen Decken.

---

## Grünewald-Studien.

Mit Abbildung.

III.



Mit den Bildern der Dresdener Galerie von 1875 bis 1881 theilen die Nummern 217 bis 222 der Darmstädter Sammlung das Geschick der Namenslosigkeit. Der Katalog theilt sie der oberrheinischen Schule und die fünf ersten insbesondere der Werkstätte Schongauers zu. Auch sie sind mehrfach Gegenstand der kunstgeschichtlichen Kontroverse geworden.

Die Bilder[1]) stellen die Geifselung (217) und die Beweinung Christi (218), den Tod des hl. Dominikus (219), dessen Himmelfahrt (220) und Aufnahme im Himmel (221), sowie die Gefangennehmung Christi (222) dar. (Fichtenholz; Dimensionen: 1,11 × 0,76; 1,11 × 0,76; 0,97 × 0,77; 0,78 × 1,10; 0,58 × 1,11; 0,77 × 1,10.)

[1]) Phot. Ernst Neeb, Mainz.

Die Geifselung Christi. Eine niedere Kammer. Die Hände an eine Säule gebunden, bis auf das Lendentuch nackt, blickt Christus mit leichter Drehung des Hauptes den Beschauer an. Rechts und links von ihm schlägt je ein Scherge auf ihn ein. Ein dritter kauert etwas nach hinten links und bindet eine Ruthe; ein vierter, der eine höhnische Geberde macht, nach hinten rechts. Christus hat Lilienkreuz im Nimbus.

Die Beweinung Christi. Unter dem Kreuz, das die Mitte des Bildes einhält, sitzt Maria und hält den Leichnam Christi auf dem Schoofs. Rechts von ihr (l. vom Beschauer) werden kauernd zwei heilige Frauen sichtbar, links von ihr vorn eine dritte. Etwas hinter dieser unter dem Kreuz steht Johannes. Christus hat Lilienkreuz im Nimbus. Hintergrund ein steiler, massiger Höhenzug.

Der Tod des hl. Dominikus. Die beigegebene Abbildung veranschaulicht das Bild. Es ist aus einem gröfseren Gemälde herausgeschnitten.

Die Himmelfahrt des hl. Dominikus. (Vergl. Lichtdrucktafel im folgenden Heft V.)

Die Krönung des hl. Dominikus. Er schwebt in Halbfigur von sechs Engeln getragen aufwärts.

Dort aus Wolken links Maria, rechts Benediktus inmitten Christus in Halbfiguren, jeder eine Krone vor sich haltend. Zu unterst an den Seiten je ein lilientragender, zu oberst je ein musizierender Engel.

Die Gefangennehmung Christi. (Vergl. Lichtdrucktafel im folgenden Heft V.) Das Bild ist schlecht erhalten und stark zusammen geschnitten.

Die Bilder wurden von L. Scheibler[2]) in die Litteratur eingeführt. In Nr. 217, 218, 219 und 222 erkannte er dieselbe Hand; er schrieb diese Bilder der Schule Schongauers zu. Es folgte H. Alf. Schmid[3]), der die Bilder 217 und 218 als vermuthliche Jugendarbeiten Grünewalds in Anspruch nahm, dann der Verfasser, der sie nur als ein Mittelglied zwischen Schongauer und Grünewald, aber als dem letzteren sehr nahe stehend gelten lassen wollte[4]). In seiner mehrfach erwähnten Grünewaldmonographie im Basler Festbuch hat Schmid[5]) seine Ansicht wiederholt ausgeführt. Ich meinerseits glaube immer noch, dafs alle sechs Bilder zusammen derselben Werkstatt angehören, wenn auch 217, 218, 219 und 222 die anderen qualitativ überragen. Die geringere Qualität der Nr. 220 und 221, die in Kolorit, Kopftypen, Körperformen von dem Kanon der bekannten deutschen Schulen jener Zeit (zwischen 1490 und 1500) abweichen, aber den vier anderen gleichen, erklärt sich vielleicht daraus, dafs es auf die sorgfältige Ausführung der zwei Dominikus-Bilder 219 und 220 ihres Standortes wegen weniger ankam, wie auch ihre Figuren in viel kleinerem Maafsstab gehalten sind. Aber es scheint mir jetzt mit Schmid nicht unwahrscheinlich, dafs Grünewald an den besseren vier Bildern wenigstens mitgearbeitet hat. Die koloristische Behandlung nähert sich, wie schon Schmid hervorgehoben hat, hier der Grünewalds am meisten. Auch der flüssige, dünne Farbenauftrag, durch den hindurch die Holzfaserung oft noch mitspricht, ist Grünewald eigen. Sodann sprechen einzelne Kopftypen und Körperformen und die Art der Beleuchtung für ihn.

Sieht man von seiner Betheiligung zunächst ab und betrachtet die Gruppe nach ihren Kollektivmerkmalen, so will es mich bedünken, als ob man einen erst vor kurzem statuirten Meistercharakter, nämlich den sogenannten Meister der Bergmann'schen Offizin mit ihr in Verbindung zu bringen hätte.

Vor einigen Jahren hat Daniel Burckhardt[6]) die Vermuthung aufgestellt, Dürer habe sich von 1492 bis 1494 nicht in Italien, wie vorher meist angenommen wurde, sondern in Basel aufgehalten. Als Werke des Baseler Aufenthaltes hat er aufser einem unantastbaren Holzschnitt mit dem hl. Hieronymus eine grofse Anzahl von Zeichnungen auf Holzstöcken im Baseler Museum, Illustrationen zu einer Terenzausgabe, ferner die 45 Holzschnitte des 1493 bei Furter in Basel erschienenen Buchs des Ritters von Turn, endlich die meisten Holzschnitte des Brant'schen Narrenschiffs (zuerst 1494 bei Bergmann in Basel erschienen) in Anspruch genommen. Dem entgegen hat kürzlich Werner Weisbach einen Meister der Bergmann'schen Offizin konstruirt,[7]) dem er aufser den Holzschnitten der genannten Bücher von 1493 und 1494 (und anderen kleineren Werken) auch die Terenzzeichnungen vindizirt. Ich weifs nicht, ob man mit den beiden Forschern (denen sich in diesem Betracht M. J. Friedländer[8]) beigesellt hat) so unbedingt die Holzschnitte der Baseler Bücher dem Meister des Terenz und umgekehrt zuschreiben mufs. Wie es sich aber auch mit den Terenzzeichnungen verhalten möge, diese Holzschnitte wenigstens gehen nicht auf Dürer zurück. Wenn man aber selbst dazu gelangen müsste, auf dem Weg über die Holzschnitte auch die Terenzblätter Dürer abzusprechen, so schmälert sich das Verdienst von Burckhardts höchst anregendem Buche nicht. Es gibt unfruchtbare Wahrheiten und fruchtbare Irrthümer und sein Irrthum, wenn es einer war, gehört zu den letzteren.

Darin, dafs die Holzschnitte zu dem Ritter von Turn, zu dem Narrenschiff und die von Weisbach ferner aufgeführten und theilweise publizirten kleineren Holzschnitte aus 1496, 1498 und 1499 Werke eines und desselben, von Dürer wohl zu trennenden grofsen Meisters

[2]) »Rep. f. Kw.«, VII 249. Nach der gefl. Mittheilung des Inspektors der Darmstädter Galerie Herrn Dr. Back sind die Nummern 218 und 222 zwischen 1820 und 1843, die vier übrigen erst nach 1843 zur Aufstellung gelangt. Ueber die Provenienz ist bis jetzt nichts ermittelt.

[3]) »Rep. f. Kw.«, XVI 23.

[4]) »Rep. f. Kw.«, XVI S. 303.

[5]) S. 88.

[6]) »Albrecht Dürers Aufenthalt in Basel 1492 bis 1494«, München und Leipzig, Hirth 1892.

[7]) Der Meister der Bergmann'schen Offizin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. (»Studien zur Deutschen Kunstgeschichte«, 6. Heft, Strafsburg, J. H. Ed. Heitz [Heitz und Mündel], 1896.)

[8]) »Rep. f. Kw.« XIX S. 383 ff.

sind, der einige Abhängigkeit von Schongauer verräth, darf man Weisbach wohl zustimmen. Aufser Schongauer und in noch höherem Grade scheint mir zur künstlerischen Parentel dieses ganzen zeitgenössischen Baseler Holzschnittkunst herausfällt. Die dramatische Bewegung der Gestalten, die Komposition und die Landschaft finden dagegen in der Strafsburger Kunst



Der Tod des hl. Dominikus.

Meisters der Meister vom Hausbuch zu gehören. Endlich glaube ich, dafs seine Kunst nicht auf Baseler, sondern auf Strafsburger Boden wurzelt. Weisbach, der den Baseler Holzschnitt eingehender studirt hat, hebt selbst hervor, dafs der Meister qualitativ und stilistisch aus der Parallelen. Persönliche Beziehungen zu dem Humanisten Brant, dessen Werke er illustrirt hat, sind nicht ganz unwahrscheinlich. Brant ist geboren 1458 zu Strafsburg, hielt sich seit 1475 zuerst als Studirender, dann als Lehrer des kanonischen und bürgerlichen Rechts in

Basel auf, lebte aber von 1500 an wieder in Strafsburg, wo er 1503 Stadtschreiber wurde. Bei der Charakteristik des Meisters hebt Weisbach die gelungene Modellirung der nackten Körper, die Lebhaftigkeit der Geberdensprache, den guten Raumsinn, das Fehlen des Mittelgrundes bei den Landschaften, den brüchigen und knittrigen, etwas blechernen Faltenwurf, die hageren Arme und Beine, die langen Finger und unnatürlich schmalen Handgelenke hervor. Ich möchte dem anschliefsen: Die spitzen Kniekugeln und die sehr detaillirt modellirten Knieparthien, die meist langen schmalen Gesichter mit eng aneinander gerückten, oft seitwärts schielenden Augen und schmalen, steilen und langen Nasen, sowie die nicht selten perrückenartige hohe Frisur der Männer (z. B. Narrenschiff Cap. 27, 38, 68, 96, 103). Auch die vortreffliche und lebendige Darstellung der Thiere und die organische Gestaltung der fabelhaften Thierwesen ist wichtig (Narrenschiff Cap. 14, 20, 29, 31, 39, 44 u. s. w.).

Die stilistischen Merkmale des Meisters glaube ich, wie gesagt, auf den Darmstädter Bildern wiederzufinden, soweit man eben aus der Vergleichung von Holzschnitten und Gemälden Schlüsse ziehen kann. Beispielsweise die eng aneinander gerückten Augen und den fast schielenden Blick auf der Himmelfahrt und Krönung des hl. Dominikus, die hohe Haarperrücke bei dem Christus des letzteren Bildes und der Gefangennahme. Endlich kehrt ein sehr prägnanter, mohrenartiger, stumpfnäsiger, wulstlippiger Typus, der im Narrenschiff oft vorkommt (z. B. Cap. 16, 31, 109), sowohl im Tod des hl. Dominikus (der Mönch in Kapuze links), als auch in der Gefangennahme Christi (Malchus) wieder. Zu geschweigen von weiterer Typenverwandtschaft z. B. zwischen dem hl. Petrus auf der Gefangennahme und Cap. 103 des Narrenschiffs, der Stifterin auf dem Tod des hl. Dominikus und der betenden Nonne Cap. 29 des Narrenschiffs. Ich glaube nach allem: die Folgerung, dafs die Darmstädter Bilder dem sogenannten Meister der Bergmann'schen Offizin — oder sagen wir: seiner Werkstätte — ihren Ursprung verdanken, ist nicht unberechtigt. Die Bilder, von denen die zwei kleinfigurigen Dominikusbilder 219 und 220 am ältesten, die Gefangennahme Christi 222 am jüngsten aussehen, mögen zwischen 1490 u. 1500 entstanden sein und dafs 1496, 1498 u. 1499 noch einzelne Holzschnitte des Meisters in Baseler Büchern vorkommen, würde natürlich kein Argument gegen diesen Schlufs abgeben, gleichviel wo die Darmstädter Bilder gemalt wurden.

Aber für den wahrscheinlichen Fall, dafs Grünewald an den Darmstädter Bildern mitgearbeitet hat, melden sich Bedenken. Die Dresdener Gemälde mögen aus 1495 bis 1500 datiren. In ihnen kommt im Gegensatz zu Grünewalds reifen Werken etwas Zeichnerisches, Schulgerechtes zur Geltung, das bei einem ganz jugendlichen Maler nicht erstaunt. Aber in den zweifellos früher anzusetzenden Darmstädter Bildern fehlt dies für Grünewald befremdende Element. Eine Entwicklung von der Schulmäfsigkeit zur Freiheit ist verständlich, nicht aber eine Entwicklung in umgekehrtem Sinn. Nun müfste gar Grünewald ein kurzes Intermezzo schulmäfsigen Schaffens durchgemacht haben, um sich davon später wieder zu emanzipiren? Dem begegne ich mit folgender Vermuthung — aber ach! Vermuthung nur —: ich könnte mir denken, dafs Grünewald in jungen Jahren als Schüler des sogenannten Meisters der Bergmann'schen Offizin — als den ich ihn in Anspruch nehme — an den Darmstädter Gemälden gearbeitet hat, sodann als ein noch sehr junger, eindrucksfähiger Mann nach Nürnberg, vielleicht als Gesell in Dürers Werkstatt gerathen ist. Es ist, das gebe ich bereitwilligst zu, ein lockeres und luftiges Hypothesengebäude faute de mieux und es geht von der Voraussetzung aus, dafs Grünewald weit jünger ist, als gemeiniglich angenommen wird. Aber wir besitzen kein Zeugnifs über seine Geburtszeit und dafs er den Isenheimer Altar (zwischen 1512 und 1516) in jüngeren Jahren schuf, ich glaube, das ergibt sich aus psychologischen Gründen. Ein Mann der zum wenigsten in den hohen Dreifsigern steht, verfällt nicht mehr in eine so gärende, brausende künstlerische Sturm- und Drangperiode, wie sie sich in diesem grofsartigen Werk verkörpert. Dafs Grünewald zu jener Zeit über die mittleren Dreifsig hinaus gewesen, also früher als 1480 geboren wäre, kann ich mir nicht vorstellen.

Dafür, dafs in der That ein stilistisches Band zwischen den sieben Schmerzen Mariä in Dresden und der Darmstädter Bildergruppe besteht, möge angeführt werden, dafs auffällige Analogien in den Typen (Frauen-, Johannes-, Christustypus, besonders auf der Dresdener

Kreuzigung und der Darmstädter Pietà, Petrustypus der Darmstädter Gefangennahme und Josephstypus auf dem Christus im Tempel zu Dresden) und der Körperbildung (Kopf-, Hand- und Fufsformen) zu Tage treten, wenn auch die koloristische Stimmung bei jenen zurückhaltender, durchschnittlicher ist. Die geringere Farbenleuchtkraft entspricht ja auch der Nürnberger im Gegensatz zur rheinischen, präziser gesagt: Strafsburger Schule. Darf man die erstere der florentinischen vergleichen, so kommt diese auf die ferraresische Schule heraus.

Uebrigens führen die Dresdener Bilder mühelos zu dem Grünewald zwischen 1500 und 1512, während von den Darmstädter Gemälden nur vereinzelte Fäden zu jener Periode überschlagen.

Einige davon werden sich in der Folge noch aufweisen lassen. Das sei gleich hier gesagt, dafs der Dürerschüler Schäuffelein sich die Gestalten des Christus und des Malchus für seinen Holzschnitt der Gefangennahme Christi im Speculum Passionis von 1507 mit geringen Veränderungen angeeignet hat, ebenso das Motiv, wie der Scherge Christus am Gewand zerrt. Nur die Bewegung der Arme des Malchus ist vertauscht. Die Hoheit der Haltung und des Gesichtsausdrucks Christi und die sklavenhafte Niedrigkeit der Malchus-Physiognomie merkt man erst recht bei der Vergleichung mit Schäuffeleins seelenlosem Nachbild.

Und nun gebührt es sich, nach diesen stilkritischen Erörterungen und Hypothesen die künstlerische Potenz der Bilder etwas näher zu betrachten. Was ist das doch für ein mächtiger dramatischer Vorgang auf der Gefangennahme Christi! Die Schergen in ihrer brutalen Aktion mit den hämischen rohen Physiognomien, besonders die urwüchsige Gemeinheit des Malchuskopfes, der gleifsnerische Judas, der von hinten in die Szene hereinlugt; dazu der Kontrast mit dem in schweigender Ergebung dastehenden Heiland. Aufser diesem Bild ragt durch scharfe Charakteristik und durch unerhörte Deutlichkeit der Händesprache hervor der Tod des hl. Dominikus. Es ist ein Jammer, dafs von einem solchen Meisterwerk nur dieses Bruchstück sich erhalten hat. Eine so individuelle Gestalt wie den in träumerischer Dumpfheit vor sich hinblickenden jungen Mönch mit Weihwasserkessel und -Wedel findet man nicht leicht wieder. Ebenso sind es auf den Bildern der Geifselung und der Beweinung wieder die Aeufserungen eines subtileren seelischen Lebens, die besonders anziehen: dort das caput cruentatum, das mehr voll geistigen als körperlichen Wehs wie Mitleid suchend den Beschauer anblickt, hier der stumpfe, thränenlose Schmerz der Mutter Christi. Auch hierin könnte sich die Klaue des Mathis von Aschaffenburg selbst zeigen.

Ob uns noch andere Bilder dieser Werkstatt erhalten sind? Ich möchte vier Tafeln in Alt St. Peter zu Strafsburg anreihen. (F. X. Kraus »Kunst u. Alterthum in Elsafs-Lothr.« I, 508 ff.; Dan. Burckhardt »Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein« S. 93.) Sie waren 1895 in der Strafsburger Ausstellung von Kunst und Alterthum zu sehen (Nr. 1117—1120 Kat.). Gelegentlich einer Besprechung dieser Ausstellung[9]) habe ich sie für einen zwischen Schongauer und Grünewald vermittelnden Meister in Anspruch genommen.[10]) Sie stellen die Auferstehung, die Erscheinung bei den Jüngern, Christus in der Vorhölle und die Erscheinung bei Maria Magdalena dar. Das zweite Bild trägt die Jahreszahl 1504. Eingehendes Studium war der ungünstigen Beleuchtung wegen damals leider nicht möglich. Das ist nur sicher, dafs die Autorschaft Grünewalds selbst hier nicht in Frage kommt.

Dagegen kann ich noch eine dieser ganzen Gruppe zugehörige Federzeichnung, in der ich die Hand Grünewalds selbst zu erkennen vermeine, anführen. Ich bin erst durch M. J. Friedländer, der sie mit den Basler Illustrationen zusammenbringt,[11]) darauf aufmerksam geworden. Sie befindet sich im Kupferstichkabinet München und stellt zwei Knaben vor, die Pferde in die Schwemme reiten (?).[12]) Das Blatt hat in seiner tastenden Technik etwas sehr Jugendliches. Gerade die ‚geistreiche‘ Manier des Strichs ist ganz grünewaldisch, ebenso sehr aber Gesichtstypen und Körperformen. In der Strichführung erinnert das Blatt frappant an alsbald zu erwähnende frühe Holzschnitte des Meisters, den hl. Sebastian und den Christus als Schmerzensmann. Die Bewegung des älteren Knaben ist ungemein frisch und momentan. An Dürer als Urheber ist meines Dafürhaltens am wenigsten zu denken.

(Forts. folgt.)

Wehen. Franz Rieffel.

---

[9]) »Frankf. Ztg.« 1895 Nr. 251. — [10]) G. v. Térey im »Rep. f. Kw.« XVIII S. 465 bringt sie in unmittelbare Verbindung mit den Darmstädter Bildern. — [11]) »Rep. f. Kw.« XIX S. 387. — [12]) Phot. der Verl.-Anst. f. K. u. W. (vorm. Bruckmann), München.

# Die römischen Mosaiken vom VII. Jahrh. bis zum ersten Viertel des IX. Jahrh.

## I.



Gleich in den ersten Mosaiken, welche zur Verzierung von Apsiden dienen sollten, in der Grabkapelle der Konstantia an der Via Nomentana bei S. Agnese erscheint um 325 der Heiland in grofser Gestalt. Ihm bleibt in Rom, Ravenna und an andern Orten durch Jahrhunderte die Ehrenstelle in den Mosaiken der Apsiden. Man suchte Wechsel, bildete den Herrn bald bärtig, bald bartlos, hier in ganzer Gestalt, dort im Brustbilde, stellte auch wohl an die Ehrenstelle eines seiner Symbole, besonders sein Kreuz. Um 635 wagte man in St. Agnese eine wichtige Neuerung.[1])

Papst Honorius (625—638) bekleidete das Grab der Heiligen mit Silberplatten im Gewichte von 252 Pfund; über dasselbe stellte er einen Baldachin von vergoldetem Erz und hing dabei drei goldene, je ein Pfund schwere, schüsselförmige Lampen auf. In der Apsis liefs er drei auf Goldgrund stehende Figuren anbringen: In der Mitte die hl. Agnes in reichster, mit Perlen und Edelsteinen besetzter Kleidung, zu deren Rechten Papst Honorius, welcher auf seinen, unter der purpurnen Kasel verhüllten Händen die von ihm neu erbaute Kirche der Heiligen anbietet, zur Linken ein anderer Papst (Symmachus?). Letzterer ist bekleidet mit einer Tunika, einer Planeta (Kasel) und dem Pallium; auf dem linken Arm trägt er ein kostbar eingebundenes Buch.

Agnes ist also hier an jene Stelle getreten, welche man bis dahin dem Erlöser vorbehalten hatte. Sie ist ausgezeichnet durch einen Nimbus und durch eine goldene Krone; in ihr Haar sind Perlenschnüre eingeflochten. Eine Taube, welche unten auf ihr Kleid in einem Kreise eingestickt ist, ersetzt das Lamm, welches ihr in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna folgt. Unter ihren Füfsen liegt ein Schwert, zu ihrer Rechten und Linken aber brennt ein Feuer, weil die Peiniger sie verbrennen wollten und zuletzt enthaupteten.[2]) Zwei Inschriften umrahmen das Mosaik dieser Apsis.[3]) Ihr barbarisches Latein verräth nur zu laut, dafs sie in Zeiten des Verfalles entstanden, aber ihr Inhalt ist werthvoll, weil er uns zeigt, warum man damals in Rom so sehr die Mosaiken liebte. Die sechs ersten Verse der unter jenen drei Gestalten angebrachten musivischen Inschrift sagen, dieses goldene aus Metallstücken zusammengesetzte Bild (pictura) habe den Glanz des Tageslichts in sich aufgenommen; es sei zu vergleichen mit der sich in den Thautropfen spiegelnden Morgenröthe, mit dem Regenbogen und den Federn des Pfaues. Die sechs letzten Verse loben den Papst Honorius: Wie derselbe in dieser neuen Basilika sowohl das Dunkel der Nacht als den grellen Schein des Tageslichtes besiegte, so gab er dem Grabe der Heiligen neuen Glanz. Er stiftete das über der Grabstätte angebrachte Mosaik und ist darin mit Porträtähnlichkeit dargestellt in seiner Amtstracht und mit der von ihm erneuerten Kirche; Sein Bild leuchtet und erinnert so an den Glanz seines reinen Herzens.

Die Inschrift beweist, dafs der Glanz des Mosaiks als das Wichtigste erschien. Ueber

---

[1]) »Liber pontificalis« ed. Duchesne I, 323. Garrucci Tav. 274. de Rossi »Musaici« Fasc. 4 n. 7.

[2]) Schon Sixtus III. (432—440) hatte in Maria Maggiore den Martyrern die Werkzeuge ihrer Leiden gegeben, denn die dort von ihm angebrachte Inschrift sagte:

*Sub pedibus jacet passio cuique sua:*
*Ferrum, flamma, ferae, fluvius saevumque venenum;*
*Tot tamen has mortes una corona manet.*

de Rossi »Inscriptiones christianae urbis Romae« II, 71, 98, 139, 435.

[3]) Auf dem Bogen, der die Apsis einschliesst, las man

*Virginis aula micat variis decorata metallis,*
*Sed plus namque nitet meritis fulgentior amplis.*

Unter den Figuren steht in drei Kolonnen:

*Aurea concisis surgit pictura metallis,*
*Et conplexa simul clauditur ipsa dies.*
*Fontibus e niveis credas aurora[1] subire,*
*Correptas nubes[2] roribus arva rigans,[1]*
*Vel qualem inter sidera lucem profert irim[3]*
*Purpureusque pavo, ipse colore nitens.*
*Qui potuit noctis vel lucis reddere finem,*
*Martyrum e bustis hinc ille repulit chaos*
*Sursum versa nutu quod cunctis cernitur uno,[4]*
*Praesul Honorius haec vota dicata dedit.*
*Vestibus et factis signantur illius ora,*
*Lucet et adspectu, lucida corda gerens.*

de Rossi l. c. 89, 104, 137, 249. In der Inschrift sind folgende Fehler zu verbessern: 1. auroram; rigans gehört zu aurora, grammatisch müsste es also rigantem heissen; 2. correptae nubis oder correptis nubibus; 3. iris; 4. die Konstruktion ist: Quod uno nutu (visu) sursum versa (verso) cernitur [a] cunctis, haec vota dicata (hoc, votum dicatum) dedit praesul Honorius. Vergl. Duchesne l. c. 325 note 9.

die Zeichnung wird kaum etwas gesagt. Der Papst hat mit seinen Zeitgenossen, das Glänzende geliebt und bevorzugt. Gold, Perlen und Edelsteine haben wohl nie in der Kunst des Abendlandes eine so grofse Rolle gespielt als in der Zeit vom VII. bis zum XI. Jahrh. Niemals besafsen Roms Kirchen mehr goldene Geräthe, mehr farbenprächtige seidene Teppiche; niemals achteten die Laien für ihre Kleidung mehr auf goldenen Schmuck, auf Purpur und Seide. Der Hof von Byzanz war in dieser Hinsicht einig mit den durch die reichste Beute im Ueberflufs des Goldes schwelgenden Barbaren. Nicht der feine Geschmack, sondern eitele Sucht, seine Schätze zu zeigen, beherrschte damals die Moden. Darum ist auch das in der Mitte der Apsis stehende Bild der hl. Agnes mit Kostbarkeiten überladen.

Wichtiger als das Mosaikbild in S. Agnese ist die musivische Ausstattung der Apsis und Chorwand in der Kapelle des hl. Venantius beim Baptisterium des Lateran. Johannes IV. (640—642) der zweite Nachfolger des Honorius, liefs sie anfertigen. Da der erste Nachfolger jenes Papstes, Severinus, nur zwei Monate und vier Tage auf dem Stuhle Petri safs, dürften die Mosaicisten nach Vollendung der Apsis von S. Agnese gleich die Ausstattung von S. Venanzio in Angriff genommen haben. Litt ihre erste Arbeit an Leere, weil sie nur drei Figuren in die Apsis setzten, so krankt die zweite an Ueberladung, weil sie nicht weniger als neun Figuren in eine Reihe in der Apsis nebeneinander stellten. Sie begehen dann den Fehler, auf der Wand zur Rechten und Linken der Apsis diese Reihe fortzusetzen, indem sie ihr acht weitere Figuren zufügen. Dadurch geben sie aber die strenge Trennung auf, welche bis dahin zwischen der Apsis und der sie einschliefsenden Wand festgehalten wurde.

In der Mitte der Apsis steht 1. Maria mit zum Gebet erhobenen Händen, also als Orante,[4]) zu ihrer Linken 2. Petrus mit zwei Schlüsseln und einem Kreuzesstabe, zur Rechten 3. Paulus mit einer Rolle. Neben Petrus erscheint 4. Johannes d. T., weil diese Kapelle an seine alte Taufkapelle anstöfst, neben dem Völkerapostel 5. der Lieblingsjünger, der auch in der unmittelbaren Nähe eine Kapelle hatte. Zur Linken folgt dann 6. der Bischof Domnio, zur Rechten 7. der hl. Venantius. In den Ecken stehen zwei Päpste, 8. Johannes IV., der Erbauer der Kapelle, und 9. vielleicht sein Nachfolger Theodorus. Auf der Wand findet man dann neben der Apsis die acht Gefährten des Bischofs Domnio, welche mit ihm in Dalmatien als Martyrer starben und deren Leiber Papst Johannes IV. hierher übertrug (10—17).

Ueber jenen neun Heiligen der Apsis ragen drei Brustbilder aus Wolken hervor: Christus zwischen zwei Engeln. Ihr Maafsstab übertrifft denjenigen der siebenzehn eben aufgezählten Figuren um mehr als das dreifache. Sie sind Kopien der in der Apsis der Laterankirche bis heute erhaltenen Brustbilder. Ueber der Apsis ist die Wand durch drei Fenster durchbrochen; neben dem mittlern sind rechts und links je zwei Evangelistensymbole, weiterhin neben dem 2. und 3. Fenster, also in den Ecken, die Städte Bethlehem und Jerusalem angebracht wie in Maria Maggiore. Die Reihe jener siebenzehn Heiligen zeigt eine grofse Verwandtschaft mit den Mosaiken von S. Vitale und von S. Apollinare Nuovo in Ravenna. Letztere waren etwa achtzig Jahre vorher vollendet worden. Die Figuren sind schlank, der Faltenwurf hat jene lange Falten, welche entstehen, wenn man ein Gewandstück stark nach wenigen Punkten hin aufzieht. Auch die Inschriften mit den Namen der dargestellten Heiligen erinnern an das ravennatische Prozessionsbild. Die Farbenwirkung unseres Mosaiks verdient mehr Lob als die Komposition. Doch stört es sehr, dafs der Baumeister die Wand über der Apsis durch vier Fenster durchbrach und dadurch von der ältesten Praxis abwich, welche die Mosaiken durch schräg auffallendes Licht erhellte. Man hat darum die Fenster vermauert, aber auch die Balken der Decke tiefer gelegt, wodurch der obere Abschlufs verloren ging. Der Goldgrund der Apsis ist von der Wand geschieden durch eine sehr breite, halbkreisförmige Umrahmung, welche auf der Wand roth und hellblau, nach innen hin, am Rande der Apsis, roth, hellblau und dunkelblau ist. In der Mitte der Wölbung bilden Christus und Maria durch den königlichen Purpur ihrer Gewänder eine dunkele Mittellinie. Neben ihnen sind oben die beiden Engel, unten rechts und links je zwei Heilige (2—5) hell gehalten. Doch ist bei ihnen Petrus (2) durch weniger hellen Ton in nähere Beziehung zu Christus und Maria gesetzt. Die

[4]) Nach Garrucci könnte diese Figur auch die römische Kirche darstellen.

letzten Heiligen der Apsis (6—9) haben dann wieder dunkelere Kleidung und geben somit der Farbenfolge einen Abschlufs nach rechts und links. Nach oben hin steigern sich Helle und Farbenpracht in den Wolken um das Brustbild Christi, in der Umrahmung der Apsis und in den Evangelistensymbolen, neben denen dann die Fenster ehedem sanftes, vermittelst durchsichtiger Marmorplatten gedämpftes Licht spendeten. Unten auf der Wand trägt leuchtender Goldgrund die acht farbigen Figuren, bei denen Weifs vorherrscht. Je drei dieser Figuren sind zur Rechten und zur Linken heller behandelt, je eine bildet durch dunkelere Töne ein trennendes Glied, eine Kadenz. Doch ist alles harmonisch zusammengestimmt, weil die hellen Farben in den dunkelern ihr Echo finden durch helle Lichter, und weil den dunklern Theilen in den lichtern tiefe Schatten entsprechen. Die Inschriften sind weifs auf dunkelm Grund oder schwarzblau auf Gold.

Die Kleidung ist die damals übliche. Die drei Apostel und der Vorläufer tragen Tuniken und Pallien, die Bischöfe und der Priester Kaseln, die Päpste über den Kaseln ein Pallium, die vier dem Soldatenstande angehörenden Martyrer weite weifse Mäntel mit grofsen viereckigen Besatzstücken, wie man sie auf den Ceremonienbildern in S. Vitale bei den Hofherren findet.

Ist dies Mosaik der Kapelle des hl. Venantius gleich dem von S. Agnese einfachhin eine Fortsetzung der römisch-ravennatischen Schule, so tritt uns in der kleinen Apsis der merkwürdigen Kirche S. Stefano Rotondo ein fremdländisches Element entgegen. Papst Simplicius († 483) hatte sie geweiht, Papst Theodor († 649) gab ihr eine Apsis nebst deren Mosaik, nachdem er die Reliquien der hh. Primus und Felician in sie übertragen hatte.[5]) Sein Apsidenmosaik ist nach dem Vorbilde des nur etwa ein Jahrzehnt jüngeren von S. Agnese entworfen. Wie dort neben der Patronin zwei Päpste stehen, finden wir hier zur Rechten und Linken die beiden Schutzheiligen. Sie sind gekleidet wie jene vier Martyrer aus dem Soldatenstande in S. Venanzio, stehen auf einem Boden, woraus, wie in S. Apollinare in Classe und in S. Vitale zu Ravenna, Blumen aufwachsen. Oben in der Mitte der Apsis hält die von Sternen umgebene Hand Gottes den Siegeskranz, wie in S. Agnese. Bis dahin bleibt alles im Kreise der Mosaicisten von Rom und Ravenna. Zwischen jenen Patronen wächst aber in der Mitte ein reich mit Sternen besetztes Kreuz aus dem blumigen Boden auf. Auf demselben liegt ein runder Rahmen mit dem bärtigen Brustbilde Christi, dem Gottes Hand jene Krone reicht. Garrucci[6]) hat bereits darauf aufmerksam gemacht, dafs diese „Darstellung der Kreuzigung" sich schon auf den kleinen, bleiernen Krüglein zu Monza findet, in denen Theodolinde Oele aus dem heiligen Lande erhielt. Wie hier Primus und Felicianus neben dem Kreuze stehen, so knien dort zwei Personen unter dessen Armen. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat der Zeichner dieses Mosaiks zu Rom ein syrisches Vorbild mittelbar oder unmittelbar benutzt. Wie ist diese Verwerthung morgenländischer Motive nun zu erklären?

Der Einflufs griechischer Künstler und Geistlicher war zu Rom vor dem VII. Jahrh. gering, gewann aber dann eine sehr grofse Bedeutung. Vom Jahre 642 bis 752 regierten nach Ausweis des »Liber pontificalis« nicht weniger als neun morgenländische Päpste: Theodor († 649), Johann V. († 686), Sergius († 701), Johann VI. († 705), Johann VII. († 707), Sisinnius († 708), Konstantin († 715), Gregor III. († 741) und Zacharias († 752). Fünf dieser Päpste waren Griechen, vier Syrier. Uebrigens war der „Syrier" Sergius in Sizilien geboren, der Vater des „Griechen" Johannes VI. aber Beamter zu Rom und mit der Instandhaltung des kaiserlichen Palastes betraut. Vom Tode Gregors d. Gr. (604) bis zum Tode Leo's III. († 816) regierten 32 Päpste. 23 derselben stammten aus Italien, Sizilien und Dalmatien, 9 waren Morgenländer. Es verhält sich demnach in jenen zweihundert Jahren worin die byzantinischen Kaiser, wie nie zuvor und nachher, Rom beherrschten und die Papstwahl beeinflufsten, das „griechische" Element zum lateinischen wie 2 : 5, doch ist dabei nur Rücksicht auf die Nationalität der Erwählten genommen. Anders gestaltet sich die Sache wenn man die andern Faktoren mit in Rechnung zieht. Freilich hat Paul I. († 767) griechischen Mönchen das Kloster der hh. Stephan und Silvester, Paschalis I. († 822) Mönchen derselben Nationalität die Kirche der hl. Praxedis

[5]) »Liber pontificalis« ed. Duchesne I, 249, 334 note 9; Garrucci, Tav. 274, 2; de Rossi »Musaici« fasc. 15 n. 31.

[6]) »Storia« IV pag. 274 und VI Tav. 434 f.

übergeben,[7]) dessen Mosaiken er erneuerte. Aber schon der Stil dieser neuen Mosaiken, der sicher nicht byzantinisch ist, beweist, wie wenig aus solcher Berufung griechischer Mönche für die Kunstthätigkeit Roms an und für sich folgt. Vor dem Todesjahr Gregors d. Gr. (604) herrschte zu Rom byzantinische Kunst ebenso wenig als die byzantinische Sprache; selbst Gregor d. Gr. verstand kein Griechisch.[8]) Die meisten Päpste des VII. und VIII. Jahrh. standen keineswegs immer in freundlichem Verhältnifs zu Byzanz; selbst die griechischen oder syrischen Päpste unterschieden sich darin keineswegs von den italienischen. Wie ihre Vorgänger und Nachfolger haben auch sie gegen die Kaiser gekämpft, welche ja den Monotheletismus einführen wollten. Der griechische Papst Theodor blieb bei der Verdammung des von Kaiser Heraklius erlassenen Glaubensediktes (Ekthesis) über den „einen Willen in Christus". Papst Martin I., Theodors Nachfolger, wurde nach Byzanz geschleppt und starb als Märtyrer, wodurch bei allen Italienern die Abneigung gegen Byzanz gesteigert ward. Als Leo der Isaurier den Bilderstreit begann, widerstand ihm der Syrier Gregor III. mit aller Kraft. Dafs er und sein Nachfolger Zacharias, der letzte morgenländische Papst, viele durch den Bildersturm aus dem byzantinischen Reiche vertriebene Künstler in Rom aufgenommen habe, wird behauptet, ohne dafs auch nur eine zeitgenössische Quelle ein Zeugnifs dafür enthielte. Dagegen scheinen damals und im Verlaufe des Bilderstreites manche griechische Bilder und illustrirte Handschriften nach Italien gekommen zu sein.

Kehren wir nun zurück zum Mosaik von S. Stefano Rotondo. Was beweist die Thatsache, dafs dort die Kreuzigung so dargestellt ist, wie in den aus dem heiligen Lande nach Monza gekommenen Oelfläschchen, d. h. so, dafs nicht Christus am Kreuze hängt, sondern so, dafs sein Brustbild auf dem Ende eines grofsen Kreuzes ruht? Papst Theodor, der Stifter des Mosaiks, stammte aus Jerusalem.[9]) Es liegt also nahe, anzunehmen, er habe eine Vorliebe gehabt für eine ihm von Kindheit an geläufige Auffassung, er habe vielleicht ein Bild besessen, worauf die Kreuzigung nach der Sitte seiner Heimath gebildet war. Ist nicht Alles genugsam erklärt, wenn man annimmt, er habe römischen Künstlern den Auftrag gegeben, die Apsis nach syrischen Vorbildern zu zeichnen und auszuführen? Wollte man weiter gehen, so müfste man nicht behaupten, er habe Künstler aus Byzanz berufen, sondern er habe solche aus Jerusalem oder Antiochien kommen lassen. Ein ähnliches Urtheil wird hinsichtlich der damals in St. Peter ausgeführten Arbeiten zu fällen sein, zu denen wir uns jetzt hinwenden.

Bereits Papst Severinus hatte im Jahre 640 der Apsis der Basilika des Apostelsfürsten neue Mosaiken gegeben. Sie sind spurlos verschwunden. Erhalten sind dagegen in Zeichnungen und Resten die Mosaiken, womit der griechische Papst Johann VII. († 707) eine von ihm in der alten Peterskirche erbaute Kapelle ausstattete.[10]) Sie hiefs Praesepe sanctae Mariae oder Domus sanctae Dei Genetricis und barg das berühmte Tuch der hl. Veronika mit dem Bildnisse des Herrn. Die Mosaiken der Apsis zeigten die Gottesmutter mit ihrem Kinde zwischen den Apostelfürsten, eine Wandfläche Maria und den Stifter von 8 Bildern umrahmt. Auf ihr erschien die allerseligste Jungfrau ohne ihr Kind als Orante, der Stifter stand in kleinerer Gestalt neben ihr. In jenen 8 Bildern aber waren 12 gröfsere und 4 kleinere, im Ganzen also 16 Szenen geschildert. Die 7 ersten stellten Ereignisse aus Christi Jugendleben, die 9 folgenden solche aus dem späteren Leben des Herrn dar. Auf einer andern Wand war die Geschichte der Apostelfürsten in 6 Bildern gegeben, und zwar in den 3 ersten Szenen die Predigt des hl. Petrus zu Jerusalem, Antiochia und Rom, in den 2 folgenden die Begegnung des hl. Petrus mit dem Zauberer Simon vor Nero, in dem letzten der Martyrertod der hh. Petrus und Paulus.

7) »Liber pontificalis« ed. Duchesne II, 54.

8) Jo. Diaconus »Vita s. Gregorii« II, 14. »Epistol.« I, 29; VII, 30 et 32; X, 39. Migne »Patrolog.« 75, col. 93; 77, col. 483, 887, 889, 1099.

9) Der »Liber pontificalis« sagt: Theodorus, natione Grecus, ex patre Theodoro, episcopo (?) de civitate Hierusolima. Da kein Theodor zu Jerusalem Bischof war, welcher als Vater des Papstes gelten kann, mufs der Satz verdorben sein und nur besagen wollen, Theodor stamme aus Jerusalem.

10) »Liber pontificalis« ed. Duchesne I, 329 note 2 und 386 note 2. de Rossi »Inscriptiones« II, 212 n. 61; 218 n. 90; 217 n. 19. Müntz »Revue archéologique« 1877. Garrucci Tav. 279 s. »Revue de l'art chretien« XXVI (1893), 361 s. Tracht und Haltung der allerseligsten Jungfrau erinnern sehr an das Bild der Nonnosa an einem Grabe des Coemeteriums des hl. Januarius zu Neapel. Vergl. Garrucci Tav. 279 n. 2 mit 101 n. 2.

Wenige Bilder haben auf die Entwicklung der christlichen Ikonographie des Abendlandes einen mächtigern Einflufs geübt, als diese Mosaiken; denn es läfst sich doch nicht verkennen, dafs die in St. Peter an einer so in die Augen fallenden, so viel besuchten Stelle angebrachten Mosaiken den Pilgern im Gedächtnifs blieben und nachgeahmt wurden. Forderte doch die im VIII. Jahrh. verfafste Beschreibung der Vatikanischen Basilika alle auf, nach dem Besuch der Kapelle des Vorläufers „unter dessen Geleit (durch das ganze rechts vom Eingange gelegene Seitenschiff herab) zu laufen zur Krippe der hl. Maria und sie (d. h. ihre Kapelle) zu küssen."

Johann VII. liefs beim Entwerfen dieses ersten christologischen Cyklus Szenen einflechten, welche sich auf morgenländische Apokryphen[11]) gründeten und, soviel man weifs, bis dahin in Italien nicht oder selten dargestellt worden waren.

Bei der Darstellung der Geburt Christi waschen die beiden Hebammen das Kind und erhebt Salome ihren zur Strafe des Unglaubens gelähmten Arm, um vom Kinde, das in der Krippe liegt, Heilung zu erflehen. Im Coemeterium des hl. Valentinus sieht man noch heute eine ähnliche Komposition.[12]) Sie ist an fünfzig Jahre vor diesen Mosaiken gemalt unter dem Papste Theodor (✝ 649), der jenes auf syrische Vorbilder zurückgehende Mosaik von S. Stefano Rotondo herstellen liefs. In jenem Coemeterium ist neben dem ebengenannten Weihnachtsbilde eine Kreuzigung gemalt, die ebenfalls unter Benutzung syrischer Malereien entstanden sein dürfte. Christus hängt dort am Kreuze mit einem langen, ärmellosen Rock (Kolobium) bekleidet, neben ihm stehen Maria und Johannes, oben erscheinen Sonne und Mond, unten aber ist das Kreuz mit Keilstücken im Boden befestigt. Im Mosaik des Papstes Johannes VII. finden wir überdies unter den Kreuzesarmen, also näher beim Herrn als Maria und Johannes, den Longinus mit der Lanze und den Schwammträger. Sie stehen dort so wie[13]) im berühmten Kodex, den der Syrer Rabulas 586 vollendete. Da derselbe erst im Jahre 1497 aus dem Morgenlande in die Laurentianische Bibliothek zu Florenz gelangte, konnte sein Kreuzigungsbild nicht unmittelbar für die Mosaiken unserer vatikanischen Kapelle dienen. Es liegt darum aufser dem Zweck dieses Aufsatzes, zu untersuchen, ob er wirklich im VI. Jahrh. geschrieben und mit all den Miniaturen ausgestattet wurde, die er heute besitzt. Wie dem auch sei, auch wenn sein Kreuzigungsbild bedeutend jünger ist, jedenfalls zeigt letzteres im Ganzen und Grofsen, wie man während des VI. und VII. Jahrh. in Syrien das Opfer von Golgatha schilderte. Es ist darum wichtig, dafs jene Miniatur der Kreuzigung mit jenem Mosaikbilde im Wesentlichen übereinstimmt. Hier wie dort erscheinen neben dem Kreuze Maria; Johannes, Longinus und der Schwammträger, hier wie dort erhebt Maria die gefalteten Hände unter ihrem Pallium, finden wir oben Sonne und Mond, fehlt das Fufsbrett, trägt der Herr ein Kolobium. Im Römischen Bilde ist Christi Kreuz so mit Pflöcken im Boden befestigt, wie die Kreuze der Schächer im syrischen Kodex. Freilich gibt es auch Unterschiede; enthält doch die Miniatur dreizehn, das Mosaik nur fünf Personen. Aber die Aehnlichkeit bleibt eine so grofse und Kreuzesbilder dieser Art sind um jene Zeit noch so selten, dafs die Uebereinstimmung sich am besten durch Ableitung aus derselben Quelle erklären läfst; diese aber haben wir in den Kirchenprovinzen Antiochia und Jerusalem, nicht in Byzanz, zu suchen.

Weitere Vergleiche bestätigen diese Schlufsfolgerung. So stammt das Kreuzigungsbild der Kapelle ziemlich genau überein, mit Darstellungen der Kreuzigung auf zwei alten, aus dem Morgenlande stammenden Reliquiaren zu Monza.[14]) Auch die Erscheinung des Erstandenen ist hier wie dort fast dieselbe. Auf einem der Monzaer Oelfläschchen haben wir dieselbe Darstellung der Heimsuchung und Taufe Christi wie auf der Wand der Kapelle. Ja selbst die beiden auffallenden Säulen, welche zu Rom neben dem Bilde der Gottesmutter und des Stifters stehen, finden wir auf jenem Fläschchen neben Maria und Elisabeth. Man wird auch bei Vergleichung anderer Szenen des syrischen

[11]) Evangelium infantiae Salvatoris c. 2 s. Evangelium Jacobi c. 19 s. Evangelium de nativitate S. Mariae c. 13. Thilo »Codex apocryphus« pag. 69, 245 f., 379.

[12]) Garrucci II, pag. 92, Tav. 84. Vergl. »Liber pontificalis« ed. Duchesne I, 334, n. 10. Cahier et Martin »Mélanges d'archéologie« I, 22 s. Kraus »Real-Encyklopädie« II, 486.

[13]) Vergl. Garrucci Tav. 280 n. 8 mit Tav. 139 n. 1.

[14]) Vergl. Garrucci Tav. 280 n. 8 mit Tav. 433 n. 3—5.

Buches mit den Mosaiken eine Schulverwandtschaft nicht verkennen können.[15])

Der Stoff zum zweiten, die Apostelfürsten verherrlichenden Cyklus war jedenfalls lateinisch oder seit langem in Rom latinisirt. Wichtig war hier vor Allem die Darstellung des Martyriums der Apostelfürsten. Ein Henker enthauptete dort den hl. Paulus, der hinkniete, während ein zweiter noch beschäftigt war den linken Fufs des hl. Petrus auf ein Kreuz anzunageln, dessen oberes Ende in die Erde eingelassen war.[17])

Stil und Technik der Mosaiken Johannes VII. ist jedoch trotz des Zurückgehens auf morgenländische Quellen in keiner Weise byzantinisch. Gewöhnlich sieht man feine, sorgsame Arbeit als Kennzeichen Konstantinopolitanischer Künstler an, aber die im Lateranmuseum, in Cosmedin und in S. Marco zu Venedig aufbewahrten Reste unserer Mosaiken sind aus grofsen Pasten in einer Art zusammengesetzt, die laut den Verfall ankündigen. Selbst Crowe und Cavalcaselle,[18]) die doch überall, wo sich in dieser Periode etwas Besseres in der italienischen Kunst zeigt, gleich byzantinische Einflüsse voraussetzen, sehen hier wegen der unbeholfenen Arbeit eine Fortsetzung der „altrömischen Weise", einen Beweis der „Selbstständigkeit der Kunst in Rom".

Wie erklärt es sich nun aber, dafs sich in diesen Mosaiken zwei so verschiedene Elemente zeigen: Benutzung syrischer Vorbilder für die Zeichnung und Komposition, Verharren in den alten italienischen Ueberlieferungen für Stil und Ausführung? Gerade so wie die ungewöhnliche Zeichnung der Mosaiken in der Apsis von S. Stefano sich erklären liefs. Einer der morgenländischen Päpste besafs oder liebte in dem einen Fall wie in dem anderen syrische Bilder, vielleicht illustrirte Handschriften. Er befahl seinen Mosaicisten, dieselben zu Grund zu legen und so kamen fremde Elemente in die römische Arbeit. Die Benutzung älterer Tafelbilder oder Miniaturen, verräth sich in den Mosaiken Johannes VII. laut. Nur da, wo Vorbilder schon fertig sind und benutzt werden sollen, kann man einzelne Szenen so vereinen, wie dies hier geschah. Sind doch oben in den Ecken gröfsere Szenen in einen Rahmen gestellt, in das von jenem Rahmen eingefafste Feld aber kleinere Szenen mit neuen Rahmen hineingeprefst. So verfährt niemals ein Künstler, welcher seine Komposition frei erfinden oder zusammenstellen darf. Ein solches Verfahren kehrt bei Mosaiken nie wieder.

Wenn an achtzig Jahre später (787) das siebente allgemeine Konzil zu Nicäa den Grundsatz aussprach, die Komposition sei nicht der freien Wahl der Maler zu überlassen, sondern von der Ueberlieferung und den Bestimmungen der geistlichen Obrigkeit abhängig, dann konnten gewifs in Rom, sogar in St. Peter, morgenländische Darstellungen, die aufserhalb des bis dahin dort üblichen Bildervorrathes lagen, ohne Genehmigung, ja ohne eine gewisse Initiative des Papstes nicht Platz gewinnen. Die Reihe der syrischen und griechischen Päpste gibt also die Lösung für das Räthsel, wie doch so fremdartige Darstellungsarten in Italien Aufnahme finden konnten. Nicht die Einwanderung fremder, aus dem Morgenlande vertriebener Maler, nicht die mächtige Herrschaft byzantinischer Herrscher und ihre Hofkunst haben in die italienische Kunst des VII. und VIII. Jahrh. Neuerungen eingebürgert. Nicht die Unfähigkeit italienischer Meister, sondern persönliche Hochschätzung von Seiten der morgenländischen Päpste und ihrer Freunde, denen, wie die zwiespältigen Papstwahlen beweisen, eine italienische Partei gegenüber stand, sie haben morgenländischen Motiven den Zulafs geöffnet. Aber wenn Morgenländer für die Art der Darstellung ikonographische Neuerungen einführten, nichts beweist, dafs sie griechische oder syrische Maler herbeizogen. Im Gegentheil spricht gerade unter Johannes VII. alles dafür, dafs einheimische Meister seine Pläne ausführten.

---

[15]) Vergl. Garrucci Tav. 280 n. 1 u. 4 und 279 n. 2 mit Tav. 433 n. 8.

[16]) Vergl. „Die Heilung des Besessenen", Garrucci 279 n. 1 mit 134 n 2, den „Einzug in Jerusalem", 280 n. 7 mit 137 n. 2.

[17]) Der Zeichner benutzte als Quelle die in zahlreichen lateinischen, bis ins X. Jahrh. hinaufreichenden Handschriften überlieferte, im V. Jahrh. entstandene *πράξεις πέτρου καὶ παύλου*, Passio Petri et Pauli. Sie wird einem Marcellus zugeschrieben. Lipsius »Die apokryphen Apostelgeschichten« II, 284 f. In ihr wird erzählt, als Simon Magus sich von einem Thurme zum Fluge erhob, habe Paulus knieend gebetet, Petrus aber die Beschwörung vorgenommen. Dadurch erledigen sich die Schwierigkeiten, welche Garrucci (IV, pag. 103) bei Erklärung des Bildes findet, weil es nicht zum Bericht älterer Quellen stimmte.

[18]) »Geschichte der italienischen Malerei«, deutsche Ausgabe, I, 42 f.

Ein Mosaikbild des hl. Sebastian in S. Pietro in Vinculis wird von einigen als „neugriechisch“, von andern als „barbarisch“ ausgegeben. Papst Agatho soll es um 680 dort haben aufstellen lassen. Der Heilige ist in der Tracht eines vornehmen Hofherrn jener Zeit dargestellt, und hat darum zum Theil byzantinisches Kostüm. Sein Name ist aber in lateinischen Buchstaben gegeben: Scs Sebastianus.[19])

[19]) Garrucci Tav. 275 n. 3.

Ein Bild der hl. Euphemia liefs Papst Sergius († 701) in der Apsis ihrer Kirche herstellen. Es zeigt die Heilige als Orante zwischen zwei Schlangen. Ueber ihrem Haupte hält die Hand Gottes eine Krone. Ihre Tracht ist zwar einfacher, als diejenige der hl. Agnes in deren um 630 entstandenen Mosaik; aber doch immerhin mit Perlen und Edelsteinen besetzt. Da nur eine Zeichnung[20]) erhalten blieb, läfst sich über den Stil nicht urtheilen. Stephan Beissel.

[20]) l. c. n. 4.

# Bücherschau.

Unser lieben Frauen Münster zu Freiburg im Breisgau. 68 Lichtdrucktafeln nach Aufnahmen von Karl Günther mit 18 Seiten begleitendem Text von Fritz Geiges. Herausgegeben vom Freiburger Münsterbauverein. Grofs-Folio. Kommissionsverlag der Herder'schen Verlagshandlung in Freiburg i. Br. (Preis in Originalprachtband 80 Mk.)

Ein Dom kann freilich eines noch werthvolleren und prunkvolleren literarischen Monumentes sich rühmen — San Marco in Venedig. Mit den wunderbaren polychromirten Tafeln des Standard Work „La Basilica di San Marco“ (Venezia 1881—1888) können allerdings die Lichtdrucktafeln des Freiburger Münsteralbums nicht konkurriren, aber beide Werke scheidet eben auch eine Preisdifferenz von 80 Mk. und 2333 Frcs. Bei ersterer Preislage war das Lichtdruckverfahren das einzig anwendbare. Wenn Jemand dasselbe an sich gering werthet, so möge er doch bedenken, dass zwischen Lichtdruck und Lichtdruck ein Unterschied ist. Im Bereiche des Lichtdrucks stellen jedenfalls die obigen Tafeln sich als vollendete Leistungen dar. Die ihnen zu Grunde liegenden photographischen Aufnahmen stammen von einem Manne, dem das Photographiren wirklich Sache der Kunst und, dem es ein Herzensanliegen war, alle wesentlichen Theile und charakteristischen Schönheiten des Münsters, das er liebte, wie nur ein Freiburger Bürger es lieben kann, auf seine Platten zu übertragen, dem kein Opfer an Zeit und Mühe zuviel war, um für jede einzelne Aufnahme den besten Standort und die günstigste Beleuchtung zu finden. Diese photographischen Aufnahmen kamen in eine zweite Künstlerhand, in die des Herrn J. Schober in Karlsruhe, der sie derart durch den Druck vervielfältigte, dafs von der frischen Unmittelbarkeit, dem lebendigen, satten und vollen Kolorit der Photographie kaum etwas verloren ging.

So kann man nun am Arbeitstisch mühelos und auf's genaueste die ganze Riesenarchitektur in allen ihren Theilen verfolgen, vom Sockel bis zur Spitze der Pyramide, — ebenso eine Augenweide wie ein vorzügliches Hülfsmittel zu vergleichenden Studien. Fritz Geiges, gleich vertraut mit der Feder wie mit dem Pinsel, gibt zu den Bildern einen kurzen Kommentar, welcher nicht nur durch anmuthige und gemüthvolle Darstellung sympathisch an's Herz spricht, sondern auch durch wirklich neue Ergebnisse gründlicher Studien die Litteratur über das Münster wesentlich bereichert. Die ganze Ausstattung des Werkes, Papier, Druck und Einband lassen an Noblesse und künstlerischem Geschmack nichts zu wünschen übrig. Wer seine Bibliothek oder seinen Salon mit einem Kunstwerk in des Wortes voller Bedeutung schmücken will, wer nach einem Buche verlangt, welches ebenso den Zwecken ernsten Studiums wie dem Bedürfnifs nach geistiger Erholung und künstlerischem Genusse entgegenkommt, dem kann das Freiburger Münsterwerk wärmstens empfohlen werden. P. K.

---

Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogthums Braunschweig im Auftrage des Herzoglichen Staatsministeriums herausgegeben von der Herzoglich Braunschweigischen Bau-Direktion. I. Bd. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Helmstedt, bearbeitet von Professor Dr. P. J. Meier, Herzoglichem Museums-Inspektor. Mit 29 Tafeln und 103 Textabbildungen. Wolfenbüttel 1896, Julius Zwisler. 383 Seiten.

Das Schwergewicht der Baudenkmäler des hier behandelten Kreises Helmstedt beruht vorwiegend in den kirchlichen Bauten, und unter diesen sind es die des romanischen Stiles — die Klosterkirchen St. Ludgeri und Marienberg zu Helmstedt, das Cisterzienserkloster Marienthal, die Stiftskirche zu Königslutter, die Ordenskirche Süpplingenburg und die Klosterkirche zu Schöningen —, welche die vorderste Stelle einnehmen. Ungleich spärlicher — hervorzuheben ist hauptsächlich die Hallenkirche St. Stephani zu Helmstedt — sind die Bauten der gothischen Zeit; aus den späteren Stilperioden fehlt es gar vollends an bedeutsamern Monumenten. Anders bei den öffentlichen, den Befestigungs- und Burgbauten; während hier die mittelalterlichen Stilrichtungen nur einen untergeordneten Rang einnehmen, besitzt Helmstedt in dem Universitätsgebäude, dem Juleum, ein Prachtwerk der Renaissance. Interessantere Holzhäuser, von denen einzelne noch in die spätgothische Zeit zurückreichen, haben sich hauptsächlich in Helmstedt, in Königslutter und Schöningen erhalten; auch ist der Typus

des altsächsischen Bauernhauses, der gegenüber dem mitteldeutschen indefs allmählich zurückweicht, noch stark vertreten. An bedeutenderen kirchlichen Ausstattungsstücken und Erzeugnissen der Kleinkunst ist der Kreis nicht besonders reich. Allgemeiner bekannt sind die Textilarbeiten von Marienberg. Hervorhebung verdienen auch einige Renaissance-Taufbecken und -Altäre. Eine besondere Seltenheit aber bildet der hier zum ersten Male abgebildete, der Zeit um 1150 angehörige, in St. Ludgeri zu Helmstedt in Resten erhaltene Gipsfufsboden, der in eingeritzten, durch schwarze und rothe Auskittung hervorgehobenen Zeichnungen einen reichen ornamentalen und figürlichen Schmuck aufweist.

In der Gesammtanordnung des Werkes ist der Verfasser im wesentlichen dem Vorbilde gefolgt, wie es von Kraus für Elsafs-Lothringen aufgestellt und seitdem ziemlich allgemein nachgeahmt worden ist. Litteraturverzeichnisse und kurze, aber ausreichende geschichtliche Mittheilungen sind jedem Abschnitt vorangeschickt. Die Abbildungen sind mit Ausnahme der als Autotypien wiedergegebenen Details gut und klar; für letztere würde sich in der Folge nicht nur ein beträchtlich gröfserer Maafsstab, sondern auch eine Erhöhung in der Zahl empfehlen. Hinsichtlich der Gesammtansichten erscheint dieses Bedürfnifs weniger dringend, da hier »Braunschweigs Baudenkmäler« Ersatz bieten. Aber an dem nothwendigsten sollte es doch nicht fehlen. Das ist z. B. bei St. Stephani der Fall, wo ein äufseres Gesammtbild nicht gegeben ist. Eine solche Sparsamkeit wirkt um so störender, weil geometrische Ansichten und Schnitte nur in spärlicher Weise beigefügt sind, bei den Hauptmonumenten auch hiervon fast vollständig abgesehen ist.

Dafs bei einem so umfangreichen Material, wie es hier in sorgfältiger, das Grofse wie das Kleine mit gleicher Liebe behandelnder Arbeit von einem Verfasser zusammengebracht ist, der allen Fragen gegenüber Stellung nimmt, nicht jede Ansicht auf ungetheilte Zustimmung rechnen darf, ist selbstverständlich. So weiche ich von ihm z. B. darin ab, wenn er annimmt, dafs die Peterskapelle zu Helmstedt sich früher in Arkaden nach Aufsen geöffnet habe. Das ist sicherlich ebenso wenig zutreffend, wie die Meinung, dafs die Felicitaskrypta daselbst ursprünglich eine selbstständige Kirchenanlage gewesen sei. Während der Verfasser darüber, ob die Kapitäle der Helmstedter Johanneskapelle dem IX. oder dem XI. Jahrh. angehören, zu einem non liquet gelangt, halte ich es für ganz unzweifelhaft, dafs diese Kapitäle, die in den Büchern der Kunstgeschichte sogar gelegentlich als Prachtstücke aus der Karolingerzeit erscheinen, diese Stellung völlig zu Unrecht einnehmen. Die Frage über den ursprünglichen Zweck der am Eingang zum Kloster Marienthal belegenen Kapelle findet wohl ihre Erledigung in dem Hinweis auf die anfänglich streng gehandhabte Ordensregel, die den Laien, namentlich den Frauen, das Betreten der Klosterkirche untersagte und deshalb besondere Laienkirchen am Klostereingange bedingte.

In würdiger Weise hat Braunschweig seine Mitarbeit an dem Inventarisirungswerke der deutschen Bau- und Kunstdenkmäler hiermit begonnen. Dafs nach der Vollendung desselben das an bedeutsamen Kunstdenkmälern so reiche Land auch hier eine ehrenvolle Stelle einnehmen wird, dafür bürgt der vorliegende Band, der zugleich bekundet, eine wie glückliche Wahl die leitende Behörde in dem Bearbeiter getroffen hat, dem das nationale Unternehmen anvertraut worden ist.

Freiburg (Schw.) W. Effmann.

---

La mosaïque chrétienne pendant les premiers siècles. I. La Technique. II. La Mosaïque dans les Catacombes. Par Eugène Müntz, Membre résidant de la société nationale des Antiquaires de France. Extrait des Mémoires de la Société nationale de Antiquaires de France, tome LII. Paris 1893. 90 pages in 8°.

Études Iconographiques et archéologiques sur le moyen-âge. Par Eugène Müntz, Conservateur de l'École nationale des Beaux-Arts. Première série. Paris, Léroux, 1887. 175 pages. Klein 8°.

Die an erster Stelle genannte Schrift zeigt im I. Theil, dafs Mosaiken bereits bei den heidnischen Römern beliebt waren, und dafs die Ausgrabungen zu Pompeji hervorragende Beweise dieser Kunstübung geliefert haben. Auch den Goldgrund kannten diese Römer und haben ihn mehrfach verwendet; soll doch der Palast des Nero ihm den Namen „goldenes Haus" verdanken. Werthvoll sind vor allem viele, theilweise bis dahin noch ungedruckte Anweisungen des Mittelalters über Herstellung der Glaspasten. Der II. Theil behandelt eingehend die Mosaiken der Katakomben und bietet ein werthvolles Verzeichnifs derselben mit reicher Angabe der Literatur.

Das an zweiter Stelle genannte Buch behandelt in vier kleineren oder gröfseren Studien die Geschichte der mit Figuren ausgestatteten Mosaikfufsböden des IV. bis XII. Jahrh., die untergegangenen Wandmosaiken der Kirche S. Agatha in Suburra zu Rom, die Legende Karls des Grofsen in der Kunst des Mittelalters, endlich die irischen und anglo-sächsischen Miniaturen im IX. Jahrh. Die erste Abhandlung ist die werthvollste; die zweite hat durch die Arbeiten von Rauscher und Lörsch über die Legenden Karls des Grofsen und die Darlegungen von Clemen über das Reiterbild Karls des Grofsen aus Metz bedeutende Ergänzungen erfahren. Die vierte betont zwar mit Recht, dafs die bandartigen Verschlingungen der sogenannten irischen Miniaturen ein Erbstück aus dem Alterthum sind, geht aber wenig ein auf die äufserst geschickte Art, wie dies alte Element allmählich bereichert, verbreitet, entwickelt und farbig behandelt worden ist.

Gründliche Kenntnifs der in den verschiedensten Sprachen und Ländern Europas veröffentlichten Abhandlungen über den betreffenden Gegenstand, ausgebreitete und eingehende Bekanntschaft mit den mannigfaltigsten Kunstdenkmälern findet man in allen Arbeiten unseres ungemein produktiven Verfassers. Wie sonst hat er auch hier seine Studien verwerthet, um in lichtvoller und ansprechender Form den Leser zu unterhalten und zu belehren auf die elegante Art, die den Franzosen eigen ist. Steph. Beissel.

Majolika von Otto von Falke. Berlin 1896. W. Spemann. (Preis 2,50 Mk.)

Als Handbuch der Königlichen Museen zu Berlin bezw. als Führer durch die betreffende Abtheilung des Kunstgewerbe-Museums ist diese mit 79 Textillustrationen versehene Studie erschienen, welche von der Geschichte der Fayence, ihrer Entwickelung während des Mittelalters und der Renaissance, ein kurzes, aber vollständiges, sehr übersichtlich geordnetes Bild gibt, sich daher mit der Geschichte der orientalischen und spanischen Fayence, der italienischen Majolika und den gleichzeitigen Erscheinungen in den Niederlanden, Frankreich, Deutschland und der Schweiz beschäftigt. Ueber die „Stoffe und ihre Bearbeitung" informirt knapp und klar der I. Abschnitt, und der Löwenantheil des Buches ist natürlich der italienischen Majolika gewidmet, deren vielfachen Fabrikationsstätten eingehende Beachtung zu Theil wird unter Betonung ihrer charakteristischen Merkmale. So verbindet das handliche Buch in vollkommener Weise den Zweck, die bedeutenden Bestände des Berliner Kunstgewerbe-Museums anschaulich zu beschreiben, denen deshalb auch die meisten Abbildungen entnommen sind, und zugleich einen instruktiven Ueberblick über den gesammten Kunstzweig zu bieten, der jetzt im Vordergrunde der Forschung steht und daher um so mehr eines so leicht und zuverlässig orientirenden Lehrbuches bedurfte. A.

---

„Das Kunstgewerbe, herausgegeben vom städtischen Gewerbe-Museum in Lemberg", ist der deutsche Titel der unter der Leitung des Professors Julian Zachariewicz in polnischer Sprache erscheinenden Zeitschrift, welche heimische Erzeugnisse, namentlich aus dem Bereiche der Barock- und Rokokokunst, an denen das Land reich ist, in guten Abbildungen, Lichtdrucken wie Textillustrationen, vorführt und in umfänglichen Artikeln erklärt. Einrichtungsgegenstände kirchlicher, wie profaner Art bilden den Hauptinhalt, und die neuen kunstgewerblichen Erzeugnisse, welche Aufnahme finden, erscheinen als die anerkennenswerthe Frucht der vom Gewerbemuseum in Lemberg längst gepflegten Anregung und Belehrung. Diesem Zwecke dienten auch die unter dem Titel: „Die Kunstdenkmale in Polen" unter derselben Leitung veröffentlichten Aufnahmen der Hörer der Hochbauabtheilung an der k. k. technischen Hochschule, die anfänglich im gröfsten, dann seit 1887 in Klein-Folio herausgegeben, von den eigenthümlichen hölzernen Kuppelkirchen der unirten Griechen und von sonstigen Renaissancebauten und Grabmälern grofsen Stiles hervorragende Muster zeigen, jene mit Anklängen an nordische, diese an flandrische Vorbilder. K.

---

Der Lorscher Ring. Eine kunstarchäologische Studie als Beitrag zur Entwickelungsgeschichte der Goldschmiedekunst im Mittelalter von Dr. Friedrich Henkel. Trier 1896, Verlag von Fr. Lintz.

Einen in Lorsch gefundenen, vor 3 Jahren in das Darmstädter Museum übergegangenen, mit Stein, Filigran und Kügelchen reich geschmückten goldenen Fingerring macht der Verfasser zum Gegenstande einer sehr sorgfältigen technischen und stilistischen Untersuchung, indem er ihn hinsichtlich der Steinfassung, der Filigranbehandlung, der ganzen Verzierungsart mit ähnlichen Schmuckstücken byzantinischen, fränkischen, karolingischen, ottonischen Ursprungs auf's genaueste vergleicht an der Hand von bezüglichen Abbildungen und unter Benutzung einer umfänglichen Literatur. Auf diesem weiten lehrreichen Studiengange gelangt der Verfasser zu dem Schlufs, dafs sein Ring die Schöpfung eines deutschen Künstlers gegen Schlufs des X. Jahrh. sei, also dem Bereiche der durch Theophanu wieder nach Deutschland verpflanzten Goldschmiedekunst entstamme. K.

---

Die ambrosianischen Tituli. Eine literarhistorisch-archäologische Studie von Sebastian Merkle.

In dieser (auch als Sonderabdruck bei Herder erschienenen) Abhandlung der »Römischen Quartalschrift« X versucht der Verfasser den Nachweis, dafs diese bekannten, aus 21 Distichen bestehenden, Bildertitel wirklich von Ambrosius herrühren, obwohl sie vor dem Jahre 1589, in welchem Juret sie veröffentlichte, nicht nachweisbar sind. Was er bei diesem Versuch an äufseren und inneren Zeugnissen geschickt zusammengestellt, spricht gewifs für ihren frühchristlichen Ursprung, ohne dafs es ihm jedoch gelingt, alle ikonographischen Einwände zu beseitigen. Aber auch deren Prüfung ist reich an interessanten Feststellungen. G.

---

Eine wichtige Grabstätte der Katakombe von S. Giovanni bei Syrakus von Dr. Joseph Führer. München 1896, Verlag von J. Lindauer.

In dieser nur 11 Seiten umfassenden Studie bespricht der Verfasser die wichtigste, auch durch Wandmalereien ausgezeichnete Grabnische der syrakusanischen Katakombe, und liefert durch glückliche Ergänzung und Entzifferung der aufgemalten griechischen Inschrift den Nachweis, dafs sie einer gottgeweihten Jungfrau Namens Devdata angehört, von der er es wahrscheinlich macht, dafs sie um die Mitte des V. Jahrh. hier ihre Ruhestätte gefunden habe. — Ein Nachtrag zu diesem Aufsatze erweist die vorher erwähnte Inschrift als eine metrische Komposition, als die Wiedergabe eines Gedichtes. G.

---

Altfränkische Bilder mit erläuterndem Text von Dr. Theodor Henner. III. Jahrgang 1897. Verlag von H. Stürtz in Würzburg. (Preis 1 Mk.)

Vierundzwanzig Kunstdenkmäler des Frankenlandes, von denen einige dem frühen Mittelalter, die meisten der Barockzeit angehören, führt in vortrefflichen Abbildungen dieses glänzend ausgestattete Heft vor: Bauwerke, Strafsenansichten, Gruppen, Epitaphien, Elfenbeinreliefs, Goldschmiedarbeiten, und eine kurze Erklärung liefert den geschichtlichen Kommentar. Bilder und Text ergänzen sich zu einer ebenso lehrreichen, wie anmuthenden Vorlage von dauerndem Werthe. G.





I. Die Gefangennehmung Christi. Oberrheinisch (unter Beihülfe des Grünewald?) Darmstadt, Grofsherzogl. Museum.

II. Der hl. Dominikus wird in den Himmel aufgenommen. Oberrheinisch (Meister des Narrenschiffs?) Darmstadt, Grofsherzogl. Museum.

# Abhandlungen.

## Grünewald-Studien.

IV.







II. Der hl. Dominikus wird in den Himmel aufgenommen. Oberrheinisch (Meister des Narrenschiffs?) Darmstadt, Grofsherzogl. Museum.

# Abhandlungen.

## Grünewald-Studien.

Mit Lichtdruck (Tafel III) und 2 Abbildungen.

IV.



Die Frage wirft sich auf, ob zwischen den sieben Schmerzen Mariä der Dresdener Galerie und dem Kolmarer Altar, als dem frühesten beglaubigten Werk Grünewalds uns noch mehr Werke des rheinischen Malers erhalten sind, Werke, die die Kluft des Stilwechsels überblicken oder wenigstens eine Entwicklung nach dem Stil des Kolmarer Altars hin erkennen lassen.

Heinr. Alf. Schmid theilt in seiner Grünewald-Monographie[1]) mit, dafs Adolf Bayersdorfer eine im Berliner Kuperstichkabinet befindliche dort nicht bestimmte Kohlezeichnung mit der Verkündigung und dem Datum 1512 für ein Werk Grünewalds halte.[2]) Diese Bestimmung ist vielleicht eine der feinsten und fruchtbarsten, die Bayersdorfer je gefunden hat.

Denn die Zeichnung hat einen Januskopf. Sie knüpft an die späteren Berliner Blätter an; Sie erweist sich aber auch als das Schlufsglied einer Entwicklungsreihe aus der hier zu besprechenden früheren Schaffensperiode des Meisters.

Die 1512 datirte Zeichnung wird durch die beigegebene Illustratien veranschaulicht.

In dem Formencharakter (Händen und Füfsen), namentlich aber in der Technik hängt das Blatt, wie gesagt, mit den übrigen Zeichnungen aus dem zweiten Jahrzehnt des XVI. Jahrh. in Berlin eng zusammen. Am nächsten aber steht es der Crucifixuszeichnung in Basel. Das Aussehen der Ziffern scheint der Schrift Grünewalds z. B. auf dem Gekreuzigten der Basler Galerie, den Frankfurter und Tauberbischofsheimer Bildern zu entsprechen. Sehr eigen ist die die Linien wie zerfetzende Konturenführung und die Faltenbehandlung. Die Falten fallen nicht wie sonst in grofsen wulstigen naturalistischen Bäuschen oder feinen, eng und parallel verlaufenden Zügen, sondern sind knittrig und in ihrem Fall durch kleine Querzüge unterbrochen. Dadurch erhalten auch die Konturen der Gewandung das seltsam zerfetzte. Schliefslich verdient noch die fransenbesetzte Dalmatika des Engels wegen der stofflichen Aehnlichkeit mit den Gewändern auf den Frankfurter Diakonenbildern Beachtung.

Nicht minder klingt der Stil der Dresdener Schmerzen Mariä an. Den holden, mädchenhaften Madonnentypus finden wir, allerdings noch unfreier, schon dort (Flucht nach Aegypten), ebenso die schmalfingrige Hand mit dem allzulangen Daumen und kleinen Finger; sie kehrt bei der Magdalena der Kreuzigung fast bis in jedes Detail hinein getreu wieder (wie später z. B. auf der Maria der Verkündigung in Kolmar). Auch für Handballen und Zehenbildung des Engels finden wir dort die Analogien.

Die Gleichheit der Technik, der Zeichnung der Falten und der Körperformen (Hand- und Daumen) veranlassen mich, dem Grünewald auch eine Judithzeichnung des Dresdener Kupferstichkabinets zuzuweisen. Sie ist dort als Schule Albrecht Dürers bestimmt.[3]) (Vergl. die beigegebene Abbildung.)

Den Grünewald charakterisirt hier auch der listig schielende Blick der Magd. Bewunderswerth ist der an Rembrandt erinnernde Lakonismus der Erzählung, der Geberden und der Mimik.

Noch eine ins Rund komponirte Kohlezeichnung des Dresdener Kabinets bin ich geneigt dem Grünewald zuzusprechen.

Eine zechende Gesellschaft von Männern und Frauen, zu der der Tod mit Stundenglas und Sense hinzutritt, in einer Landschaft. Die Tafel mit den Zechenden steht unter einer grofsen Baumkulisse links. Nach rechts öffnet sich die mittelgrundlose Wasserlandschaft ins Weite. Den Abschlufs bildet ein Gebirgszug mit Burg.

---

[1]) S. 47.

[2]) Das Studium dieser und der übrigen noch nicht veröffentlichten Berliner Zeichnungen ist mir wesentlich erleichtert worden durch Photographien, die ich der Güte der Herren Prof. Dr. von Tschudi, Direktor der K. Nationalgalerie und Dr. Kowaldt in Berlin verdanke.

[3]) Eine Photographie dieses gleichfalls nicht publizirten Blattes zu Studienzwecken verdanke ich Herrn Dr. Sponsel, Direktorialassistenten des K. Kupferstichkabinets in Dresden.

Auf Grünewald deutet, wie mir scheint, die Technik (breiter und wilder als bei Dürer), die stellt den Tod zumeist als wilden Mann dar, z. B. in den apokalyptischen Reitern und dem

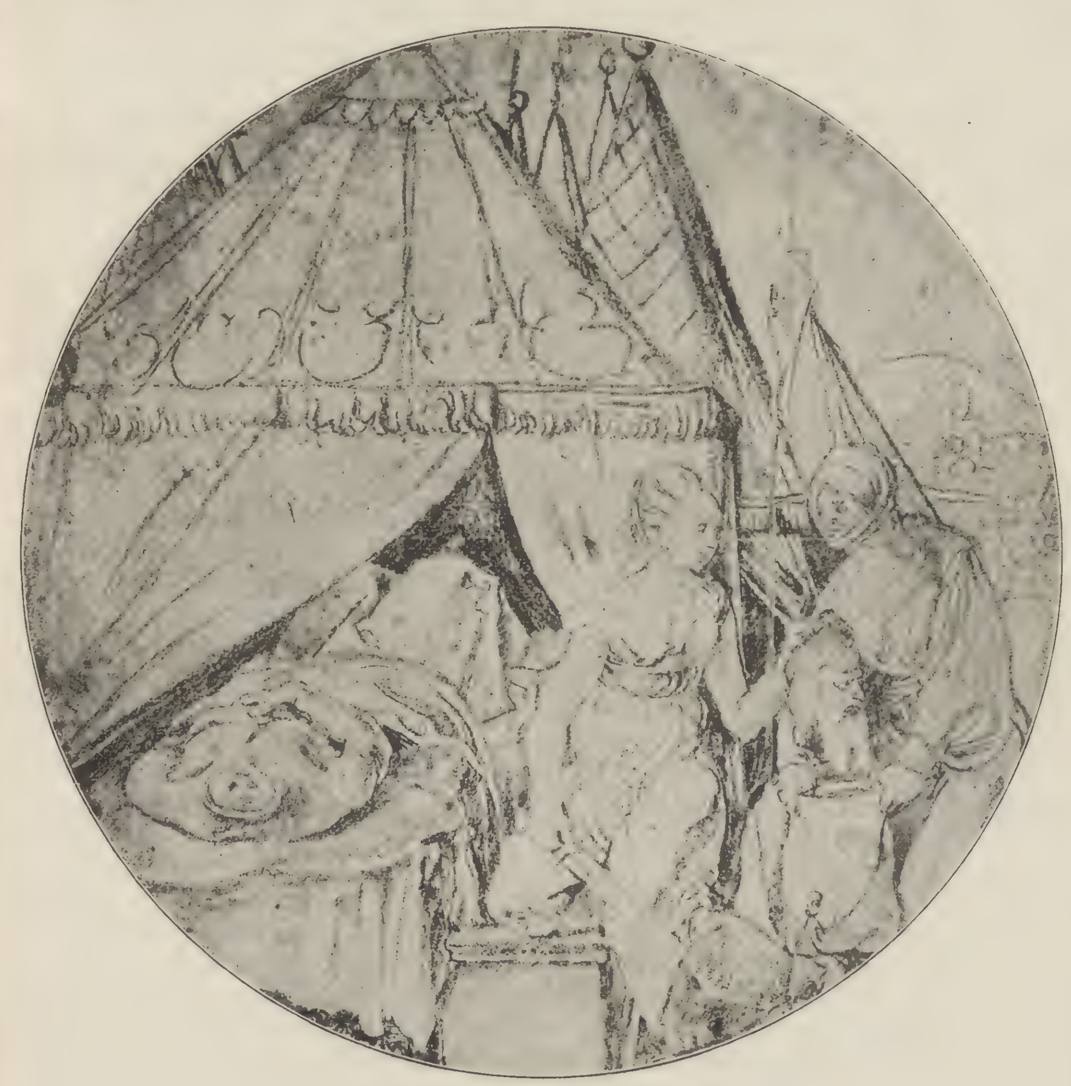


Die Verkündigung Mariä.

Faltenbildung, das hohläugige Todesskelett (so schon auf den Holzschnitten des sogenannten Meisters der Bergmann'schen Offizin. Dürer Kupferstich von 1513 von Ritter Tod und Teufel, ausnahmsweise — so viel ich übersehe nur auf dem König Tod von 1505, früher

Sammlung Malcolm jetzt British Museum — als Skelett, auf dem Holzschnitt von 1511 Tod und Lanzknecht [B 132] zwar als Knochengerippe, aber mit ausgiebigem Kopf- und Barthaar). Der Typus des jungen Mannes, der abwehrend den linken Arm gegen den Tod hebt, ist derselbe wie der des Schergen mit der

Das Dresdener Todesbild wird nach Kostüm und Stil ziemlich nah an die Schmerzen Mariä zu rücken sein. Es ist nicht die einzige Todesdarstellung, die wir, wie ich glaube, von Grünewald besitzen. Noch drei mehrfach besprochene Zeichnungen desselben Stoffkreises nehme ich für ihn in Anspruch.



Judith und Holofernes.

Leiter auf der Kreuztragung der Dresdener Galerie. Ueberwältigend ist das Blitzartige der Todeserscheinung in der Bewegung der Gruppen zum Ausdruck gebracht.

Das interessante Blatt wird von G. v. Térey [4]) dem Hans Baldung zugeschrieben.

[4]) »Handzeichnungen des Hans Baldung«, Text zu I Nr. 82; im Bilderband auch Abb.

Zunächst den Schützen Tod (Hannover, Kestner-Museum.) [5])

Federzeichnung in einem Dreipafs. In einer Landschaft reitet auf einer Mähre der Tod als Skelett nur mit einem umgeworfenen Tuch bekleidet. Er ist im Begriff, den Pfeil zu versenden, den er auf dem hoch erhobenen Bogen angelegt hat. Hintergrund: Hügel-

[5]) Abb. in von Térey »Handzeichnungen des H. Baldung« II, S. 99.

zug. Der Dreipafs trägt die Umschrift: *Cave miser ne meo te confixum telo in tetro collocem feretri lecto Anno 1502.* Die Schriftzüge sind vielleicht von anderer Hand, jedenfalls mit anderer Dinte geschrieben, aber das Datum kann richtig sein.

Die Taufe auf Dürer ist die herkömmliche, die auf Baldung ist von G. von Térey[6]) vorgeschlagen. Gewandbehandlung, Formen, Todesgestalt und Datum scheinen mir für Grünewald, aber weniger für Baldung zu sprechen. Die Zeichnung bildet den Entwurf zu einem im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg aufbewahrten Glasgemälde.[7]) Dort fehlt das Datum. Auf einem zweiten Glasgemälde ebendaselbst ist als Gegenstück zum Todesbild ein Geistlicher dargestellt, der mit der Linken auf ein offenes Gab deutet, über das quer ein Deckel gelegt ist und in dem ein Todtenschädel liegt; Hintergrund: Nürnberg. Volbehr hält den Geistlichen für den Probst zu St. Lorenz, Dr. Sixtus Tucher (1485—1507), der zuletzt Kapitular in Regensburg war. Dafs die nicht mehr vorhandene Zeichnung zu diesem Gegenstück auch auf Grünewald zurückgeht, ist aus äufseren Gründen wahrscheinlich, aus inneren nicht unwahrscheinlich. Sie möchte dann gleichfalls aus 1502 herrühren und braucht nicht als Epitaph verstanden zu werden.

Als zwei fernere Todesbilder Grünewalds führe ich die sogenannte Macht des Todes im Städel'schen Institut zu Frankfurt und die drei Ritter im Kampf mit den drei Todesgestalten in der Albertina zu Wien[8]) an (eine Wiederholung — ? — im Stuttgarter Alterthumsmuseum).

Dafs die letztere Zeichnung nicht schon längst dem Grünewald zurückgegeben wurde, wundert mich in der That. Sie führte bisher den Namen Dürer; von Térey schlug[9]) den Namen Baldung vor, unter dem es auch in dem Werk von Schönbrunner und Meder publizirt ist. Bei einer Besprechung dieses Werkes[10]) habe ich zuerst Gelegenheit gehabt, es für Grünewald in Anspruch zu nehmen. von Térey hält jetzt übrigens an der Benennung Baldung nicht mehr fest.[11])

Die drei Lebenden und die drei Todten. Federzeichnung weifs gehöht auf rothbraun grundirtem Papier. Wilde Felsengegend. Der Vordergrund ist rechts durch eine grofse, baumbestandene Felsenhalde, links durch eine kleinere Baumkulisse geschlossen und öffnet sich dazwischen auf eine hüglige Wasserlandschaft. Auf einen von links hereinsprengenden Reiter saust aus den Lüften von hinten her ein in ein Laken gehülltes Geripp mit einem als Waffe in der Rechten geschwungenen Knochen hernieder. Das Pferd bäumt sich auf und droht den Reiter abzuwerfen. In der Mitte gleitet eben ein Reiter von seinem bereits gestürzten Rofs zur Erde. Ein Gerippe, das in ein vom Sturmwind auseinander gerissenes Laken gehüllt ist und dessen Haare im Sturm flattern, fliegt grinsend mit erhobener Sense auf ihn zu. Etwas weiter zurück nach rechts hofft der dritte Reiter zu entfliehen. Allein hinter ihm steht das dritte Gerippe und hält ihn mit festem Griff am Mantel, während des Reiters Hund der Todesgestalt mit den Zähnen das Laken herunter zerren will.

Es ist das wuchtigste Todesbild, das mir aus der deutschen Kunst bekannt ist und es steht als Kunstwerk durch die Einfachheit und Klarheit des geschilderten Vorgangs auch gegenüber den von allzuviel Reflexion und Hintersinnigkeit überlasteten apokalyptischen Reitern Dürers, wie mir wenigstens scheint, im Vortheil. Dazu kommt, dafs der Maler es verstanden hat, die grandiose gespenstische Wildheit der Handlung in der Landschaft und der atmosphärischen Natur weiter und ausklingen zu lassen. An Grofsheit des Stils läfst sich das Blatt nur mit dem trionfo della morte im Campo santo zu Pisa vergleichen. Auch koloristisch im Bezug auf die Gliederung und das Gleichgewicht der Tonwerthe ist es ein Meisterstück. Ich meine, der Name Grünewald müfste sich jedem Sachkundigen mit der Gewalt der Intuition davor aufdrängen. Aber auch sicherer kontrolirbare Momente weisen auf Grünewald hin: die Bildung der Todesgestalten ist im wesentlichen dieselbe, wie auf den besprochenen Zeichnungen; die Körperformen, besonders die Henkelohren (weil sie flüchtig gezeichnet sind, sehr charakteristisch), die überlangen schmalen und flachen Füfse, die Faltenzeichnung, die Felsenhalde (ganz ähnlich wie auf der Kreuzigung in Dresden), der individuelle Hund des dritten Reiters und die vielverzweigte mächtige Baumwurzel, über der das Rofs des

---

6) Text zu II, S. 99 der »Baldung-Zeichnungen«.

7) Th. Volbehr in »Mittheilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum« 1887—1889, II, S. 107 ff. und von Térey a. a. O. beiderorts auch Abbild.

8) Abbildungen bei Schönbrunner und Meder, »Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen« Band I, Wien 1896, Gerlach und Schenk Nr. 44 und bei von Térey »Handzeichnungen des H. Baldung« III, 255; im Textband dazu auch Literaturangaben.

9) Text zu II, 94.

10) »Frankf. Zeitung« 1896, Nr. 265.

11) Text zu III, S. 255.

mittleren Reiters hingesunken ist. Das letzte Kriterium, die Baumwurzel, wird sich noch anderwärts wiederfinden; von den bereits besprochenen Werken sehen wir sie z. B. auf dem hl. Jacobus in Wien.

Im engen Zusammenhang mit dieser Zeichnung steht das Blatt in Frankfurt.[12])

Federzeichnung. Ein in ein Leinentuch gehülltes Gerippe saust auf einen Ritter hernieder. Mit der Rechten will es ihn am Kopfe anfassen, der linke Arm liegt fest unter dem Laken am Leib an und nur die Hand greift heraus nach dem Pferde zu. Dieses bäumt sich hoch auf und der Reiter, der es mit beiden Armen und verschlungenen Händen um den Leib gefafst hat, gleitet in drehender Bewegung nach hinten herunter. Zur Linken läuft ein Hund davon, der das Gespenst anbellt. Vorn ein Baumstrunk mit Wurzel ähnlicher Art, wie auf der Wiener Zeichnung.

Der Tod ist hier ausnahmsweise mit spärlichem, struppigem Barthaar dargestellt. Körperformen (Hände, Fufs, Knie), der ängstlich schielende Blick des Reiters und die Faltenbildung scheinen mir besonders überzeugend. Das Monogramm [Monogramm] auf dem Blatt ist schon seiner Form nach nicht ernst zu nehmen.

Dafs auch auf den Holzschnitten das Dürer'sche Monogramm selbst in unverdächtiger Form keinen absolut zwingenden Beleg für die Autorschaft abgiebt, glaube ich bei den zwei Holzschnitten der hl. Barbara und der hl. Katharina (B. Dürer App. 25, 26), die ich trotz des Dürer-Monogramms dem Baldung zuweise, dargethan zu haben.[13]) Ein Analogon findet sich für Grünewald. Ihm vindizire ich nämlich den Holzschnitt mit der Marter der Zehntausend (B. 117) angeblich von Dürer. Die Art der Anordnung, schmaler Vordergrund durch eine grofse Fels- und Baum-Kulisse links abgeschlossen — es ist ein bekanntes Versatzstück, die Felshalde des Wiener Todesbildes und der Dresdener Kreuzigung mit geringen Veränderungen — und nach rechts hin offen, die grofse Baumwurzel (hier auf der Felsenhalde), die schmalen hageren Gestalten mit den charakteristischen Formen: Händen, Füfsen, Knien, die vortrefflich und eingehend modellirten Leiber, die naturalistische Drastik des Martyriums, das Alles ist grünewaldisch. Als besonders schlagend erachte ich z. B. die (vollkommen undürerische) Hand- und Fingerbildung bei dem Perserkönig Sapor und seinen Begleitern und die ächt grünewaldische Mephistophelesfigur des Mannes mit der langen Lanze im Hintergrund rechts. Nun aber noch ein interessantes Detail: in dem Martyrium des hl. Bischofs, dem die Augen ausgebohrt werden, im rechten Vordergrund hat der Meister die Gestalt des die Kreuzarme anbohrenden Schergen aus der Dresdener Annagelung ans Kreuz genau, nur im Gegensinne verwerthet. Auch an die Schriftgelehrtentypen des Dresdener Cyklus wird man hier überall (z. B. bei dem rundlichen Kopf zu äufserst links) erinnert. Der Holzschnitt ist in dem rechten Flügel eines Kulmbach'schen Altargemäldes in der Karlsruher Galerie (Nr. 97) geradezu abgeschrieben. Eine wenig geänderte Redaktion der rechten Seite des Holzschnittes ging im Jahr 1896 durch die von Helbing in München veranstaltete Auktion Schönlin-Roux (Nr. 876 des Verst.-Kat. „Schule des L. Kranach"). Ich kenne nur den kleinen Lichtdruck des Auktionskatalogs nach dem Bild.

Wichtiger ist aber, dafs die Darstellung unseres Holzschnitts bereits in einem Druckwerk aus der Offizin des Johannes Grüninger von Strafsburg von 1502 vorkommt. Nämlich in der von Sebastian Brant besorgten Ausgabe des Lebens der Heiligen aus diesem Jahr. Der dortige Holzschnitt (Phot. Neeb, Mainz) ist zwar nicht von besonderem künstlerischem Werth, scheint aber das Vorbild des Grünewald'schen zu sein. Er ist im Gegensinn gehalten und entspricht auch unserem Blatt ziemlich genau, doch steht auf dem Strafsburger Blatt bei der Saporgruppe noch eine Fürstin. Dagegen fehlen andere Gestalten, darunter der genannte charakteristische Kopf, der auch in dem Dresdener Christus im Tempel vorkommt; statt des gemarterten Bischofs sehen wir einen Heiligen auf dem Rost, es fehlt also auch die dem Dresdener Cyklus entlehnte Schergenfigur. Es fehlt ferner die Mephistophelesfigur des Lanzknechts und die individuell geformte Felshalde. Endlich ist die Handlung im Hintergrunde anders und ungeschickt angeordnet und das Kostüm ist zum Theil verändert. Daraus, dafs specifisch grünewaldische Kompositionsbestandtheile erst auf unserem Blatt auftauchen, dürfen wir schliefsen, dafs es nach dem Strafsburger Blatt entstanden ist, vielleicht auch auf nähere Beziehungen Grünewalds zu der Werk-

[12]) Abbild. in Lippmanns »Dürerwerk«, Nr. 193 und bei G. v. Térey »Baldung-Zeichnungen« II S. 94.

[13]) »Rep. f. K.« XV S. 294.

stätte, aus der es hervorging — wenigstens zu der Strafsburger Kunst.

Was früher als Vermuthung ausgesprochen wurde, dafs Grünewald zu Dürer in einem Werkstattsverhältnifs gestanden haben mufs, das erhält also, wenn die bisherigen Attributionen sich bestätigen, einige Stütze.

In einer die Frage nach dem Meister der Bergmann'schen Offizin weit und geschickt umspannenden Anzeige M. J. Friedländers[14]) deutet dieser Forscher, der geneigt ist, den Meister mit Dürer zu identifiziren auf die Verwandtschaft zwischen dem Stil des rheinischen Meisters und dem der Holzschnitte in den Offenbarungen der hl. Brigitta und den Büchern des Humanisten Celtes — Nürnberger Druckwerken aus 1500 und den folgenden Jahren — hin. Vor einigen Jahren habe ich diese und ähnliche Werke irriger Weise dem Kulmbach zugeschrieben.[15]) Ich bin von meinem Irrthum längst zurückgekommen und benutze die Gelegenheit ihn einzugestehen. Später hat mit besserem Recht W. Schmidt[16]) an Schäuffelein gedacht. Wie mir scheint, kommt aber auch Schäuffelein nicht in Frage, wohl aber entweder der Meister der Bergmann'schen Offizin oder Grünewald und insofern also stimme ich mit Friedländer's vorsichtiger Andeutung[17]) überein.

Es handelt sich vorerst um die Holzschnitte des Brigittenbuchs (1500). Zu diesem ist im Auftrage und mit einem Begleitschreiben des Kaisers Max (gegeben zu Freiburg im Breisgau durch den österreichischen Schatzkämmerer in Innsbruck Florian Waldauf von Waldenstein das Manuskript „mitsammt den Figuren darin begriffen" bei Anton Koburger zu Nürnberg in Druck gegeben worden.[18]) Die Vorrede zum Buch ist vom 21. September 1500 datirt. Die Zeichnungen zu den Holzschnitten stammen also spätestens aus 1499, wohl aus noch früherer Zeit. Sie scheinen von einer Hand aber nicht gleichzeitig ausgeführt. (Phot. der Holzschnitte von Neeb, Mainz.)

Eine Vergleichung mit den Holzschnitten des Narrenschiffs und des Ritters von Turn, sowie mit den Darmstädter Bildern ergiebt mannigfache Uebereinstimmung. Aus jenen sind die phantastischen Teufelsgestalten zum Theil einfach herübergenommen. Von diesen kehren z. B. die scharf ausgeprägten Mönchsphysiognomien (Tod des hl. Dominikus) und der Christustypus (Verklärung des hl. Dominikus) auf dem Holzschnitt der thronenden hl. Brigitta u. A. wieder. Auch die Körperformen und die Faltenbehandlung erinnern an die Darmstädter Bilder. Endlich kommt das Inventarstück des Thrones mit spätgothischen Blattknäufen ebenso wie auf den Darmstädter und Dresdener Bildern auch hier vor. Wie bei Grünewald so oft spielt das Buch in den Darstellungen wieder eine merkwürdig grofse Rolle. Der im Brigittenleben mehrfach abgedruckte Holzschnitt mit fünf Kriegern findet sich mit geringer Veränderung gleichfalls in Grüningers Heiligenleben von 1502. (Phot. Neeb, Mainz.) Also hier schon wieder wie bei dem Martyrium der Zehntausend der Fingerzeig nach Strafsburg! Anton Koburger und seine Nachfolger standen freilich wie Oskar Haase's nicht blofs für die Geschichte des Buchhandels werthvolles Buch zeigt, mit ihren Buchhändlerkollegen am Rhein besonders in Strafsburg und Basel im engen Geschäftsverkehr und reger Korrespondenz. (Von Interesse ist eine Briefstelle des Hagenauer Buchdruckers Thomas Anshelm [vom 7. Januar 1518] an Hans Koburger, worin er bittet, ihm in Nürnberg ein Alphabet reifsen und schneiden zu lassen, weil er keinen Formschneider habe. Denn die elsässischen Holzschnitte stehen in der That durchweg in der Ausführung hinter den Nürnberger Holzschnitten zurück.)

Aehnliches wie für die Holzschnitte des Brigittenbuchs gilt für die Holzschnitte der Roswitha-Komödien (1501), wo besonders die Frauentypen an die Darmstädter gemahnen und wo das Motiv des geöffneten Grabes, das bei dem Tucher'schen Glasbild erwähnt wurde, zweimal auftritt. Diese Holzschnitte (Phot. Neeb, Mainz) sind übrigens gründlich schlecht geschnitten, abgesehen von den zwei Titelblättern. Auf deren einem überreicht Celtes Friedrich dem Weisen von Sachsen sein Buch, während drei Männer dabei stehen. Auf dem anderen übergiebt Roswitha dem Kaiser Otto ihre Komödie. In dem einen von den drei assistirenden des ersten Titelblattes, einem jungen Mann, habe ich früher mit

---

14) »Rep. f. K.« XIX S. 383 ff.

15) »Rep. f. K.« XV S. 299.

16) »Rep. f. K.« XVI S. 306 ff.

17) »Rep. f. K.« XIX S. 389.

18) Oskar Haase »Die Koburger«, Leipzig 1885, Breitkopf & Härtel S. 178 ff.

Wustmann[19]) Dürer erkannt. Aber die starken Backenknochen, die wellenförmige Wangenkonturlinie, der breite Unterkiefer und das zugespitzte vorgebogene Kinn gehören Dürers Konterfei nicht an. Ebensowenig der trübselige Gesichtsausdruck. Wir besitzen ein, wenn auch im Ausdruck etwas verflautes Bildnifs Grünewalds in Sandrarts Teutscher Akademie. Mit diesem haben die Züge auf dem Roswithaholzschnitt unverkennbare Aehnlichkeit. Auch dafs Grünewald nach Sandrart ein „melancholisches Leben" geführt habe, fällt einem dabei ein. Betrachtet man sich neben diesen noch den hl. Sebastian des Kolmarer Altars, so ergiebt sich, dafs auch dieser Grünewalds Züge aufweist. Man wird ihn bei dem ausgesprochenen bildnifsartigen Charakter als ein gewolltes Selbstbildnifs Grünewalds auffassen dürfen. Ist das aber richtig, so gewinnt die Ansicht, dafs Grünewald den Isenheimer Altar etwa als er in der Mitte der Dreifsiger stand, vollendet habe, dafs er also wohl nicht vor 1480 geboren sei, eine Bekräftigung. Der Dargestellte sieht nämlich aus wie ein mittlerer Dreifsiger und der Altar war spätestens 1516 vollendet.

Es ist hier der Ort, von den Zeichnungen zu reden, die uns als Selbstbildnisse des Matthias Grünewald überliefert sind.

Deren existiren zwei. Das eine bei weitem besser erhaltene Exemplar ist aus den Sammlungen Stromer und Weigel in die Edward Habichs in Kassel gelangt, das andere sehr verdorbene befindet sich in der Sammlung der Erlanger Universität.

Das Kasseler Exemplar trägt das Monogramm [Monogramm] und in den Charakteren des späteren XVI. Jahrh. die Ueberschrift „Contrafactur des hochberumpten Mathes von Aschafenburg". Es ist in dem von Oskar Eisenmann publizirten schönen Werk der Sammlung Habich reproduzirt.[20]) Das Erlanger Exemplar hat ein ähnlich gebildetes Monogramm mit dem Datum 1529. Hier wie dort sehen wir einen etwa 60jährigen Mann mit nach rechts gewendetem Kopf aufwärts blicken. In der zu Brusthöhe emporgehobenen Rechten hält er einen Stift. Die Tracht ist verschieden. In Kassel ein den Hals freilassendes, anliegendes schmuckloses Wams, in Erlangen ein ähnliches Wams, aber mit breitem Ziersaum am Hals und Schaube darüber. Das Kasseler Bildnifs reicht bis unter die Gegend des Schlüsselbeins, das Erlanger noch bis etwa an das Ende des Brustbeins. Vergleichen wir beide, so macht trotz der schlechten Erhaltung das Erlanger Exemplar den zuverlässigeren Eindruck. Die Zeichnung (Kreide) gehört noch den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrh. an, ist aber verwischt und die Konturen sind derb nachgezogen. An dem Kasseler Exemplar läfst die Technik der Zeichnung (Feder) auf eine spätere Hand schliefsen; hier zeigt sich der Kopist auch an dem ganz verständnifslos behandelten Halse. Aber auch was von der Ruine des Erlanger Bildnisses nach beurtheilt werden kann, erweckt Bedenken. Weder die Formen entsprechen denen des Grünewald (vgl. Ohr und Hand), noch stimmt die zahme Technik und der blöde, flaue Ausdruck zu seiner Art. Wie er diese Züge wiedergegeben haben würde, das wird man inne, wenn man sich den Eremiten Paulus auf dem Kolmarer Altarwerk betrachtet. Mit dessen Kopf haben nämlich beide Zeichnungen in der auffälligen Haltung und den Zügen eine so grofse Aehnlichkeit, dafs ihr Urbild eine Studie dazu gewesen sein könnte. Die Zeichnungen aber sind wohl „alle zwei nicht ächt; das ächte Bild vermuthlich ging verloren".

An der Strichtechnik des zweiten Roswithatitelblatts fällt die beim Holzschnitt seltenere, grobe Kreuzschraffirung am Thronbaldachin auf; dieselbe kommt noch bei alsbald zu erwähnenden Blättern, nämlich einem Sebastianholzschnitt und bei zweien von den vier Judithszenen des beschlossenen gart des rosenkrantz Mariä (1505 herausgegeben) vor.

Die genannten vier Judithbilder (Abb. in Hirth's »Kulturgesch. Bilderbuch« II, Nr. 639 bis 642) möchte ich nämlich jetzt nicht mehr mit Muther dem Dürer oder mit W. Schmidt[21]) dem Kulmbach zuweisen, sondern eher gleichfalls dem Grünewald. Ebenso den Christus mit seinen Jüngern (Phot. Neeb) im Speculum Passionis von 1507 (Christustypus wie auf der Darmstädter Gefangennahme). Vielleicht auch den Christus als Schmerzensmann (Phot. Neeb) eben-

[19]) »Zeitschrift für bildende Kunst« XXII S. 192 ff.

[20]) Ausgewählte Handzeichnungen älterer Meister aus der Sammlung Edward Habich's zu Kassel. Herausgegeben von Dr. O. Eisenmann, Direktor der K. Gemäldegalerie.

[21]) »Rep. f. K.« XIX S. 118 ff.

daselbst[22]) (ganz grünewaldische Technik: der nervös zuckende Parallelstrich) und einige andere Holzschnitte im beschlossenen Gart. Ich will damit diese schwierigen aber nicht unwichtigen Fragen nur gestellt, aber nicht erledigt haben. Gerade hier darf nicht vergessen werden, dafs der Zeitpunkt der Buchausgabe nicht auch der Zeitpunkt der Entstehung der Zeichnung zum Holzschnitt ist; z. B. sind die Zeichnungen zum Brigittenbuch gewifs vor den Dresdener Gemälden entstanden und auch die des beschlossenen gart und des Speculum Passionis datiren aus früherer Zeit als 1505 oder 1507.

Mindere Bedenken macht mir der hinsichtlich der Technik bereits berührte schöne Einzelholzschnitt mit dem hl. Sebastian.[23]) Ich hatte auch ihn früher dem Kulmbach zugeschrieben,[24]) während Schmidt an Schäuffelein denkt. Auch hier ist Schmidt in besserem Recht als ich war. Aber dennoch glaube ich mit der Taufe auf Grünewald der Wahrheit noch näher zu rücken. Der verständnifsvoll und eingehend modellirte Leib des Sebastian, Hand-, Ohr-, Knie- und Fufsform, die charakteristische Baumwurzel und die wilde „geistreiche Manier" (Schmidt »Rep. f. K.« XV S. 234) der Zeichnung — wenigstens der Modellirung des Oberkörpers — bestimmen mich besonders zu der Namensgebung. Jedenfalls kann meines Dafürhaltens Schäuffelein nicht in Betracht kommen. Seine mangelhafte Kenntnifs und seine geringe Fähigkeit zur Darstellung des Nackten ergeben schon die oberflächlich schlauchartig modellirten Körper auf seinen frühen Holzschnitten im beschlossenen gart von 1505 und im Speculum Passionis von 1507. Der hl. Sebastian mufs, wenn er von Grünewald herrührt, sich zeitlich eng an die Dresdener Bilder anschliefsen.

Versuchen wir im Uebrigen eine chronologische Aufzählung und sehen dabei von den Darmstädter Bildern, sowie von den vorhin besprochenen Holzschnitten, bei denen Grünewalds Autorschaft vorerst nur sehr wahrscheinlich ist, ab, so würde etwa folgende Reihe entstehen:

1. Todesbild in Hannover,
2. Todesbild in Dresden,
3. Holzschnitt der Marter der Zehntausend,
4. Judithzeichnung in Dresden,
5. Todesbild in Wien,
6. Todesbild in Frankfurt,
7. Verkündigung Mariä in Berlin.

Diesen frühen Werken des Grünewald liefse sich vielleicht noch ein fälschlich unter Dürers Namen gehender Kupferstich, der Tod oder der gewaltsame Greis (B 92) einfügen. Er rührt von einer in der Führung des Stichels ungewandten Hand her. Ihn Dürer, der schon in seinen frühesten Stichen so grofses technisches Geschick entwickelt, aufzuhalsen, berechtigt nichts. Dagegen deuten Gesichtstypen und Körperformen, sowie die Anordnung und Erzählungsweise auf die rheinische, besonders Strafsburger Schule im Allgemeinen, auf Grünewald in specie hin.

Wenn ich mich darin nicht irre, dafs Grünewald sich eine Zeit lang in Nürnberg, vielleicht sogar in Dürers Werkstätte aufgehalten hat, so braucht es doch nicht seltsam zu scheinen, dafs Dürer ihn mit keiner Silbe erwähnt. Er hat überhaupt in seinen Aufzeichnungen wenig Veranlassung von seinen Gesellen zu reden und spricht wohl nur von Schäuffelein, Hans Baldung und Penz. Seltsamer ist es schon, dafs der Maler, der in dem Typus seiner Werke so gewaltig von den Kunstgenossen seiner Zeit absticht, der von dem gröfsten deutschen Mäzen der Zeit, Albrecht von Brandenburg, mit so hervorragenden Aufträgen betraut wurde, durchs Leben geht, ohne dafs eine zeitgenössische Feder von ihm Notiz nimmt. Die Annahme, dafs alle zeitgenössischen Aufzeichnungen über ihn verloren gegangen seien, ist ein geringer Trost. Hat der melancholische Mann sich so ganz von seinen Mitlebenden zurückgezogen? Oder liegen da andere intimere Thatsachen zu Grund? Unter den wenigen Malen, die er sich bezeichnet hat, kommt zweimal neben seinem Monogramm der Buchstabe N vor. Deutet es auf seinen Geburtsort (Aschaffenburg mufs es ja nicht nothwendig sein)? Rühmte er sich damit etwa seines Schulaufenthaltes in Nürnberg? Oder was heifst es sonst? (Schlufs folgt.)

Wehen. Franz Rieffel.

[22]) W. Schmidt »Rep. f. K.« XIX S. 118: „Baldung".

[23]) Abb. bei Hirth-Muther »Meisterholzschnitte aus 4 Jahrhunderten« Nr. 52; vergl. W. Schmidt »Rep. f. K.« XV S. 233, XVI S. 308.

[24]) »Rep. f. K.« XV S. 69.

# Die römischen Mosaiken vom VII. Jahrh. bis zum ersten Viertel des IX. Jahrh.

II. (Fortsetzung)



Durch Karl d. Gr. begann für Italien eine neue Periode. Die Herrschaft der Griechen endete, die der Deutschen begann. Zwei grofse Päpste, Leo III. (795—816) und Paschalis (817—828) erneuerten im Beginn des IX. Jahrh. das Kunstleben der ewigen Stadt. Im vollen Glanz der italienischen Sonne zeigt sich das berühmteste Werk des erstern, wenn man aus der „Konstantinischen Basilika des Lateran" hinaustritt. Wohl schweift der Blick zuerst nach rechts über die Stadtmauern weit hinaus in die Campagna bis zum Sabinergebirge. Kehrt er zurück in die Stadt, so liegt vor ihm die Kirche S. Croce in Gerusalemme, angeblich von der hl. Helena in einem alten Palaste neben dem ziemlich erhaltenen Amphitheatrum castrense errichtet. Zur Linken erhebt sich die Kapelle der hl. Stiege. Vor ihr sieht man in einer Apsis jenes Mosaik Leos. Es ist jedoch leider nur eine unter Benedikt XIV. angefertigte Kopie; denn das Original ging unter dessen Vorgänger Clemens XII. zu Grunde. Etwa elf hundert Jahre zuvor hatte Leo III. im Lateran zwei grofse Festsäle erbauen lassen.[1]) In dem einen bewirthete der Papst die vornehmsten Gäste, welche sein Nomenculator im feierlichen Hochamte nach dem Agnus Dei „zum Tische des Papstes" eingeladen hatte, im andern der Vicedominus die Herren niedern Standes, an welche durch den Notarius eine Einladung ergangen war. Das gröfsere, späterhin „Konziliensaal" genannte Triclinium hatte an der Schmalseite ein Apsis, worin in Mosaik ein Gebet angebracht war, das sich auf jene Festmahle bezog. Es lautete: „Gott dessen Rechte den hl. Petrus aufrichtete, als er auf dem Wasser wandelte, und seinen Mitapostel Paulus aus dreimaligem Schiffbruch errettete, deine hl. Rechte schütze dieses Haus und alle Gläubigen, welche hier Mahlzeit halten und über die Gaben deines Apostels hier sich erfreuen!"

Ueber dieser Inschrift war wohl in zwei Mosaiken dargestellt, wie Petrus über das Meer wandelt und Paulus sich aus dem Schiffbruch rettet. An jeder Langseite des Konziliensaales waren zehn kleinere Apsiden, deren Gemälde zeigten, wie „die Apostel den verschiedenen Völkern predigten". Vielleicht sind die Mosaiken der Kuppel von S. Marco, wo die Apostel mit den verschiedenen, beim Pfingstfest versammelten Völkern dargestellt sind, oder jene der dortigen Taufkapelle, worin der Heiland die Apostel in alle Welt aussendet und jeder derselben den Vertreter eines Volkes tauft, eine Nachahmung der Bilder jenes gröfsern Festsaales Leos III.

Das kleinere Triclinium hatte drei Apsiden, je eine an der nördlichen, östlichen und westlichen Seite, im Süden lag wohl der Eingang. Das Mosaik einer dieser Apsiden ist nun dasjenige, welches man vom Portal der Lateranensischen Basilika aus sieht. In seiner Mitte steht Christus auf dem mystischen Berge, dem die vier Ströme entspringen. Zu seiner Rechten stehen sechs, zur Linken fünf Apostel. Er erhebt die Rechte zum Redegestus. Unter dem Mosaik aber liest man, was er sagt: „Geht aus, lehret alle Völker" u. s. w. Mit der Linken hält er ein offenes Buch, dessen Text die segensreiche Wirkung der christlichen Predigt zusammenfafst: „Der Friede sei mit euch." Um das Ganze läuft die Inschrift: „Ehre (Gloria) sei Gott in der Höhe und Friede den Menschen, die guten Willen sind." Das Gloria vertrat ehedem das Te Deum und wurde zum Ausdruck des Festjubels benutzt. Jemanden mit Gloria aufnehmen, hiefs, ihn auf das Höchste ehren. So entsprach in jenem Mosaik das Gloria dem Tischgebet des gröfsern Saales und forderte zur Freude auf.

Die Wand, welche jene Apsis umrahmt, trägt zwei wichtige Bilder. In dem einen thront der Heiland, zu dessen Rechten und Linken Papst Silvester und Kaiser Konstantin knieen; dem erstern reicht er zwei Schlüssel, dem zweiten ein Banner. Auf der andern Seite der Apsis entspricht der Person des thronenden Heilandes Petrus. Er sitzt auf einer Kathedra,

[1]) Ueber jene beiden Säle vergl. »Liber pontificalis« ed. Duchesne II, 3, 11, 34 note 14, 41 note 52. de Rossi »Inscriptiones« II, 425 n. 57. Garrucci Tav. 288. »Christliche Kunstblätter« (Freiburg 1868) Nr. 83 f. »Revue archéol.« 1884, pag. 1 s. Ueber die Einladung zum Festessen vergl. Mabillon »Musei italici« tom. II, Ordo I, pag. 13; Ordo XI, pag. 142; Ordo XII, pag. 187. »Liber pontificalis« II, 157 u. 163.

neben ihm knieen Leo III. und Karl d. Gr.; dem Papste reicht er ein Pallium, dem Kaiser eine Fahne. Der Sinn dieser Bilder wird in authentischer Weise erklärt durch die Inschrift einer Votivkrone, die der Vorgänger Leos III., Hadrian, im Vatikan über dem Grabe des hl. Petrus aufhängen liefs. Er betont darin den Unterschied zwischen der geistlichen und weltlichen Macht und führt aus, Christus habe erstere dem hl. Petrus, Petrus aber seinen Nachfolgern übergeben. Durch den Papst aber habe Karl das Patriciat über Rom erlangt.[2]) Diese Votivkrone liefs Hadrian wohl im Jahre 774 anfertigen, als Karl ihn durch Besiegung der Longobarden und durch Eroberung von Pavia befreit hatte. Leo III. aber gewann vielleicht die Mittel zur Herstellung des kleinern Festsaales aus dem reichen Antheil,[3]) den Karl nach Erlangung des Schatzes der Avaren 796 durch Angilbert zusandte.

Leo III. liefs sich und Karl d. Gr. auch in oder neben der von ihm mit Mosaiken verzierten Apsis der Kirche der hl. Susanna darstellen. Unter das Bild wurde geschrieben: *Beate Petre dona vitam Leoni papae et bictoriam Carulo dona (? domino).* „Hl. Petrus gib das Leben Leo dem Papste und gib (?) Sieg Karl (dem Herrn)."

Von den Mosaiken, die Leo in der Lateranensischen Kapelle des hl. Michael und in einer Kreuzkapelle anfertigen liefs, ist nichts übrig geblieben, dagegen sind diejenigen der Apsis und der sie einschliefsenden Wand in S. Nereus und Achilleus theilweise erhalten. Wichtig sind sie als Proben des Stiles, in dem die Künstler dieses Papstes arbeiteten. Ihre Figuren sind schlank, klar gezeichnet, aber ohne Gröfse des Stiles. Immerhin verrathen sie ernstes Streben. In der Apsis stand vor einem Vorhange ein grofses Kreuz auf einem Berge, dem die vier Flüsse entquollen. Je drei Schafe nahten sich rechts und links. Ueber der Apsis trägt die Wand in der Mitte ein Bild der Verklärung, worin aber nicht, wie in S. Apollinare in Classe zu Ravenna Symbole mit historischen Figuren vermengt sind. Christus steht in ihm auf tiefblauem Grunde in einer grofsen Mandorla zwischen Moses und Elias; die drei Apostel aber verehren ihn tief gebeugt.[4]) Zur Rechten ist auf der Wand die Verkündigung dargestellt, zur Linken thront die Gottesmutter. Da nur ein Engel zu ihrer Rechten steht, ist diese Gruppe fast wie ein Ausschnitt des Bildes in S. Apollinare nuovo, wo Maria, wie hier, ihr Kind mitten auf dem Schoofse vor sich hält, aber vier Engel ihren Hofstaat bilden.

Der Charakter der römischen Mosaiken aus dem Beginn des IX. Jahrh. zeigt sich am klarsten in der nahe bei S. Maria Maggiore und bei S. Pudentiana gelegenen Basilika der hl. Praxedis.[5]) Sie besitzt drei grofse, unter Paschalis hergestellte Arbeiten in der Apsis mit ihrer Bogenwand, auf dem das Querschiff abschliefsenden Triumphbogen und in der Zenokapelle. Für die Apsis und ihre Wand hat Paschalis das kostbare Mosaik von S. Cosmas und Damian am Forum zum Vorbild genommen. Führen dort Petrus und Paulus jene beiden hh. Aerzte zu dem hoch in den Wolken in grofser Gestalt erscheinenden Heiland, so geleiten sie hier die beiden hh. Schwestern Praxedis und Pudentiana zu ihm. Wie dort in den Ecken unter Palmen der hl. Theodor und der Stifter Papst Felix stehen, so hier der Diakon Cyriakus mit dem Papst Paschalis. Wo dort über der Hand Gottes und ihrer Krone im Bogen Christi Monogramm glänzt, sehen wir hier das Monogramm des Stifters. Im untern Rande kommen hier in S. Prassede wie dort in S. Cosma e Damiano

---

[2]) Die wichtige, leider selten richtig abgedruckte Inschrift lautet nach de Rossi »Inscriptiones« II, 146:
*Coelorum Dominus, qui cum Patre condidit orbem,*
*Disponit terras, Virgine natus homo,*
*Utque sacerdotum regumque est stirpite creatus,*
*Providus huic mundo curat utrumque geri:*
*Tradit oves fidei Petro pastori regendas,*
*Quos vice Hadriano crederet ille sua.*
*Quin et Romanum largitur in urbe fideli*
*Patriciatum famulis, qui placuere sibi.*
*Quem Carolus merito praecellentissimus (et) rex*
*Suscepit dextra glorificante Petri.*
*Pro cujus vita triumphisque haec munera regno*
*Obtulit antistes congrua rite sibi.*

Verbinde: Pro cujus (Caroli) vita triumphisque antistes (Hadrianus) haec munera congrua sibi rite obtulit (dato) regno (i. e. corona).

[3]) »Liber pont.« ed. Duchesne II, 3 et 25 note 12. de Rossi »Inscriptiones« II, 441 n. 149; »Bullettino« 1884—1885, p. 181. Garrucci Tav. 282 n. 4 et 5.

[4]) »Liber pontificalis« ed. Duchesne II, 28 n. 102 17 n. 66; 47 note 128. Garrucci Tav. 284. de Rossi »Musaici« Fasc. 21 n. 43.

[5]) Garrucci Tav. 285 s. de Rossi »Musaici« Fasc. 5 n. 10; Fasc. 9 n. 18. »Liber pontificalis« ed. Duchesne II, 54.

zwölf Lämmer zum hl. Berge, auf dem das Lamm Gottes steht. Auf der Wand um den Bogen der Apsis ist die Darstellung der Kirche der hl. Cosmas und Damian kopiert. Für uns ist das doppelt wichtig, weil ja dort mehr als die Hälfte jener Wand zur Rechten und Linken abgeschnitten und verloren ist.

Aber welcher Unterschied trotz der angestrebten Gleichheit! Der Abstand von drei Jahrhunderten zeigt sich klar, die Kluft zwischen der antiken Kunstfertigkeit und dem späten Versuch, sie zu erreichen. Dort grofse, freie Haltung, offene, charaktervolle Köpfe, feiner Faltenwurf, hier alles kleinlich, unsicher und grob. Die Figuren sind schmächtig und unbedeutend geworden, wie das neue römische Reich höchstens ein Schatten des alten war. Und doch wohnten im neuen Kaiserreich grofse, lebenskräftige Ideen. Das Mosaik beim Forum Romanum gleicht dem Abendroth der scheidenden Sonne, das von S. Prassede ist wie die Morgenröthe der Kunst des eigentlichen Mittelalters. Dort hatte nur der Heiland einen einfachen Nimbus, die Heiligen entbehrten desselben. Hier trägt der Herr den grofsen Kreuzesnimbus, die Heiligen haben den einfachen Nimbus, dem Stifter gab man den viereckigen. Dort tragen alle, aufser Theodor, das einfache Pallium über der Tunika, hier sind die beiden hh. Jungfrauen in schwere, goldverbrämte Kleider, der hl. Diakon und der Papst fast in die heute üblichen, schon damals eingebürgerten liturgischen Gewänder gehüllt. Hier wie dort heben die Figuren sich durch ihre goldene, hellfarbige Kleidung vom dunkeln Grunde ab. Aber die feinen Kontraste und Vermittelungen, der klare Ton und das ruhige Echo fehlten den Farben. Wohl erheben auch hier Christus, Petrus und Paulus eine Hand, aber sie thun es so lahm und unentschieden, dafs die gesuchte Wirkung kaum erzielt wird. Die Figuren sind überdies so nahe zusammengerückt, dafs sie sich kaum eine kräftige Bewegung erlauben dürfen. Der Heiland ragt zwar noch über die Heiligen heraus, aber nicht mehr, weil er hoch steht und die Farben ihn hervortreten machen, sondern weil seine Gestalt jetzt um ein Drittel länger ist als die Figuren seiner Umgebung.

Trotz aller Mängel bleibt S. Prassede charakteristisch für die karolingische Kunstperiode. Aus Italien erhielt sie ihre besten Anregungen, da lagen ihre Hauptquellen, da entsprang ihre Lebensader. Sie griff zurück auf antike Vorbilder, suchte sich zu heben durch Nachahmung klassischer und altchristlicher Kunstwerke des Abendlandes. Man könnte dies Mosaik von Prassede fast ansehen als feierlichen Ausdruck des Bruches mit all den byzantinischen und syrischen Einflüssen, welche die Herrschaft der oströmischen Kaiser und ihrer Exarchen gebracht hatten, oder die durch ihren mittelbaren oder unmittelbaren Einflufs gewählten griechischen und syrischen Päpste. Was die Kaiserkrönung Karls dem Despoten in Konstantinopel sagte, das zeigte dies Mosaik im Chore von S. Prassede den Freunden byzantinischer Kunstwerke.

Eigenartig ist das jedenfalls von einem römischen Künstler neu entworfene Mosaik auf dem Triumphbogen von S. Prassede, am Ende des Mittelschiffes. Es fafst in einem Bilde zwei verschiedene Szenen zusammen: den Zug der Heiligen zum himmlischen Jerusalem und ihre Seligkeit beim Sohne Gottes. In der Mitte, über dem Scheitel des Bogens, erblickt man die hohe Ringmauer der heiligen Stadt. In ihrem Innern schwebt der Heiland verklärt zwischen den drei grofsen Erzengeln und zwischen Moses und Elias. Unter ihnen stehen zur Linken die hl. Praxedis, der hl. Petrus und fünf Apostel, zur Rechten Maria, Johannes der Täufer, Paulus und die fünf übrigen Apostel. Praxedis erhielt die Ehrenstelle vor Petrus, weil sie Patronin dieser Kirche ist, vor Paulus aber erhielten hier Maria und der Vorläufer den Vortritt.

Die Stadt Gottes mit ihrem festgeschlossenen Mauerring füllt die Mitte des Bildes, über dem Scheitel des Bogens. Je eines ihrer Thore öffnet sich nach der rechten oder linken Seite, wo der Raum vor der Stadt gefüllt ist mit Heiligen. An jedem der beiden genannten Thore steht ein Engel als Wächter. Vor dem Thore zur Rechten haben Petrus mit seinem Schlüssel, Paulus und Michael sich hingestellt. Der letztere fordert durch seine Handbewegung die nahenden Heiligen auf, einzutreten. Am Thore zur Linken steht ein zweiter Engel neben dem, der dort als Wächter amtet. Die Heiligen, welche eingelassen werden sollen, bilden sowohl vor dem Thore zur Rechten als vor dem zur Linken zwei Reihen. In der obern tragen sie Kronen, in der untern Palmen. Es sind

wohl jene Märtyrer (Männer, Frauen, Jungfrauen und Kinder), deren Leiber Paschalis in diese Kirche übertrug und deren Reliquien in grofsen, vom hl. Karl Borromäus in Auftrag gegebenen Schränken unterhalb der Mosaiken ruhen. So treten hier neue, die Kunst des Mittelalters beherrschende Ideen ein. Die Poesie der Heiligenverehrung zeigt uns Petrus als Pförtner des Himmels und Michael als Seelenführer. Die Schranken der alten Cyklen sind durchbrochen und der weitern Entwicklung sind die Wege gebahnt.

Für die Farbengebung sind die bewährten Grundsätze der alten Mosaicisten festgehalten. Jene Reihe von Heiligen, welche Palmen tragen, ist weifs auf blauem Hintergrunde. Ueber ihnen stehen die Heiligen, welche Kronen haben, vor einem goldenen Hintergrunde, aber auf einem grünen Boden, welcher einen breiten Trennungsstreifen bildet zwischen jenem Blau und Gold der Hintergründe. Roth ist auch hier nur sparsam verwendet.

Auf der Evangelienseite ist in S. Prassede in die Ecke, welche das Seitenschiff mit dem vortretenden Querarm bildet, eine dem hl. Zeno geweihte Kapelle eingebaut. Die Italiener lieben grofse Namen und nennen sie orto del paradiso „Paradiesesgarten". Alle ihre Wände sind mit goldenen Pasten bedeckt, aus denen farbige Figuren voll Lebhaftigkeit heraustreten. Die ganze Ausstattung erinnert an das Mausoleum der Galla Placidia zu Ravenna. Wir dürfen um so eher annehmen, dafs man in Rom Ravennatische Vorbilder gerne berücksichtigte, weil Karl d. Gr. damals die Anlage von S. Vitale beim Bau seiner Palastkapelle zu Aachen als Vorbild benutzte, Leo III. aber die Kirche S. Apollinare in Classe durch seine römischen Arbeiter herstellen liefs.[6]) Die Thüre der Zenokapelle endet oben im Halbkreis. Um diesen Halbkreis legte Paschalis[7]) auf die Aufsenwand der Kapelle zwei breite Streifen, einen goldenen und einen blauen. In den goldenen kamen zehn grüne Kreisflächen mit den vielfarbigen Brustbildern der Gottesmutter, der hh. Zeno und Valentin (?), Praxedis und Pudentiana sowie sechs anderer hh. Jungfrauen oder Martyrerinnen. In den zweiten, blauen Rahmen setzte er in goldene Medaillons die weifsgekleideten Brustbilder Christi und seiner Apostel. Eine viereckige Umfassung legt sich um den zweiten Rahmen; sie trägt auf grünem Grund in zwei goldenen Medaillons weifsgekleidete Heilige. Vorbilder zu einer solchen Anordnung von Bildnissen um einen Bogen sah der Künstler zweifelsohne oft, sogar in ältern heidnischen Werken. Christliche Vorbilder fand er z. B. in S. Sabina zu Rom[8]) und besonders zu Ravenna in den Mosaiken der erzbischöflichen Kapelle. Im Innern der quadratischen Kapelle des hl. Zeno erinnert die Dekoration des Gewölbes gleich an diejenige der eben genannten erzbischöflichen Kapelle von Ravenna und an deren Vorbild, das Chorgewölbe von S. Vitale, denn im Goldgrund heben vier grofse, auf Kugeln stehende, weifsgekleidete Engel einen dunkelblauen Kreis empor, woraus Christi Brustbild in goldenen Gewändern und mit goldenem Nimbus herabblickt. Die Engel haben hier, wie in den andern Mosaiken dieser Kirche, hellblaue Nimben, während Christus und die Heiligen goldene tragen. Vielleicht wollten die Künstler durch das Blau an den Aether erinnern, aus dessen Höhen die himmlischen Geister zu uns herabsteigen. Die Wände zur Rechten und zur Linken und dem Eingang gegenüber sind von je einem Fenster durchbrochen. Neben ihm stehen, wie im Mausoleum zu Ravenna, auf Goldgrund grofse weifse, durch goldene Nimben ausgezeichnete Figuren. Rechts vom Eingange wenden sich die hh. Agnes, Pudentiana und Praxedis, links die Apostel Jakobus, Andreas und Johannes zu den der Thüre gegenüber, oberhalb des Altars stehenden Bildern der Gottesmutter und des Täufers. Ueber der Thüre schliefsen die neben dem Throne Gottes stehenden Apostelfürsten diese Reihe. Inhaltlich entspricht sie also einer Apsis, in der neben dem Throne Gottes auf einer Seite der Vorläufer, Petrus und drei Apostel, auf der andern Maria, Paulus und drei Jungfrauen angebracht wären.

[6]) »Liber pontificalis« ed. Duchesne II, 31. Agnellus n. 168, »Mon. Germ., SS. rerum Langobardicarum« pag. 387.

[7]) »Liber pontificalis« ed. Duchesne II, 55 et 64 note 14. de Rossi »Musaici« Fasc. 12 n. 24. Garrucci Tav. 287 s.

[8]) Garrucci Tav. 209. Um den Bogen stehen die Brustbilder Christi und von 14 Heiligen. Sie entstanden unter Papst Coelestin (422—432).

In der untern Hälfte der Kapelle enthält die Altarnische die Verklärung Christi, die Nische einer Seitenwand das auf dem Berge stehende Lamm und vier Hirsche, welche aus den vier Strömen trinken, darunter aber die Brustbilder der hl. Pudentiana, der Gottesmutter, der hl. Praxedis und der Theodo(ra) episcopa.[9])

Laut einer alten Inschrift derselben Kirche ist diese Theodora die Mutter des Papstes Paschalis. Der Künstler gab ihr einen grünen, viereckigen Heiligenschein. Daraufhin nahm man fast allgemein an, ihr Porträt sei hier vor dem Tode angebracht worden, und sie müsse Stifterin der Mosaiken sein. Letzteres wird indessen durch die beim Eingange angebrachte Inschrift widerlegt, worin ausdrücklich ihr Sohn, Papst Paschalis, als Stifter genannt wird. Der unter Berufung auf Johannes Diakonus [10]) oft aufgestellte Satz, ein viereckiger Nimbus bezeichne stets lebende Personen, mufs jedenfalls zuerst auf Personen eingeschränkt werden, welche im Leben hohe Aemter bekleideten. Einen solchen Nimbus finden wir nämlich für unsere Periode beim Papst Johann VII. in den Mosaiken seiner in St. Peter errichteten Kapelle, bei Leo III. im Triclinium des Lateran und in der Apsis von S. Susanna, bei Paschalis in den drei Apsiden von S. Prassede, von Maria in Domnica und S. Caecilia, bei Gregor IV. in der Apsis von S. Marco zu Rom.[11]) Ebenso ist er Karl d. G. gegeben, wo er mit Leo III. im Triclinium und in der Apsis von S. Susanna erscheint. Johannes Diakonus schrieb den oben angezogenen Satz im Jahre 872. Er bildete sich seine Ansicht wohl, weil er so viele Päpste mit dem quadratischen Nimbus in den von ihnen gestifteten Mosaiken sah. Trotzdem liefern die Denkmäler den Beweis, dafs seine erst gegen Ende des IX. Jahrh. ausgesprochene Meinung nicht unbedingt richtig ist. Sie kann höchstens zu seiner Zeit in einem bestimmt abgegrenzten Gebiet als Regel gegolten haben. Im Triclinium des Lateran gab Leo III. dem Konstantin, der doch schon fast ein halbes Jahrtausend nicht mehr zu den Lebenden zählte, denselben Nimbus, womit er sich und Karl auszeichnete. In einer erst kürzlich veröffentlichten [12]) Miniatur des XI. Jahrh. aus Monte-Cassino trägt der Lehrer des hl. Benedikt einen viereckigen Heiligenschein, Benedikt selbst einen runden. Offenbar ist hier der Nimbus Symbol der Autorität, ohne Beziehung darauf, dafs sein Träger noch lebt. Auch ein Goldglas und ein Stein aus Aquileja, worauf der Taufende einen Nimbus hat, will doch sicher nur die hohe Stellung dessen bekunden, der das Sakrament spendet. Wahrscheinlich stiefs man sich im VII. Jahrh. daran, dafs in den Mosaiken von S. Maria Maggiore Herodes, in S. Vitale zu Ravenna Justinian und Theodora, in S. Apollinare in Classe die drei Kaiser und der Erzbischof runde Nimben [13]) gleich den Heiligen hatten. Um nun solche Personen auszuzeichnen, ohne sie den verklärten Heiligen gleichzustellen, entschlofs man sich, ihnen einen viereckigen Nimbus zu geben. So ist er zum Symbol hochstehender Leute geworden, die nicht als Heilige verehrt werden konnten. Da fast alle, welche ihn tragen, als Stifter oder Wohlthäter von Kirchen wohl verdient hatten, im Bilde dargestellt zu werden, finden wir ihn thatsächlich meist bei Personen, die im Leben gemalt wurden. Man beachte aber, dafs selten Verstorbenen noch die Ehre eines Bildes gewährt ward, wenn sie nicht als Heilige verehrt wurden. So wird auch jenes Porträt der Theodora von ihrem Sohne Paschalis bestellt worden sein, nachdem er ihr in jener Kapelle ein ehrenvolles Grab gegeben hatte. (Schlufs folgt)

Stephan Beissel.

---

9) Sollte nicht vielleicht statt der jetzt durch die Restauration gegebene Inschrift: *THEODO(RA) EPISCOPA* ursprünglich dort gestanden haben: *THEODO(RA MATER) EPISCO(PI) PA(SCHALIS)*? Wie viele Buchstaben dort ausfielen, wo die Restauration nur *RA* einsetzte, ist nicht zu bestimmen.

10) Jo. Diakonus »Vita S. Gregorii M.« IV, 84. Migne »Patrol.« 75 col. 251. Circa verticem (imago S. Gregorii) vero tabulae similitudinem, quod viventis insigne est, non coronam (i. e. nimbum). Ex quo manifestissime declaratur, quia Gregorius, dum adviveret, suam similitudinem depingi salubriter voluit.

11) Garrucci Tav. 279, 282 n. 4, 283, 286 (der Nimbus des Paschalis in S. Prassede stammt vom Restaurator), 292, 294.

12) Beissel »Vatikanische Miniaturen« Tafel 8. Vergl. Kraus »Real-Encyklopädie« II, 498.

13) Garrucci Tav. 275 n. 2.

# Das Majestätssiegel Kaiser Friedrichs III.

(Mit 2 Abildungen.)



Die beiden hier in verkleinertem Mafsstabe wiedergegebenen Siegel bilden die Schauseite und den Revers des Majestätssiegels Kaiser Friedrichs III. (IV.) seit 1452. Auf der ersteren thront Friedrich unter einem gothischen Baldachin in kaiserlichem Ornat. Die Umschrift lautet: *Sigillum. majestatis. Friderici. Dei. gra(tia). Romanoru(m). imperatoris. semper. augusti. ducis. Austrie. Stirie. || Karinthie. et. Carniole. comitis. q(u)e. Tirolis. etc.* Unter den Füfsen des Herrschers zieht sich eine Inschrift hin, welche Ort und Zeit seiner Geburt (1415) anzeigt. Die Wappen der in der Umschrift genannten Länder und Titel umgeben den Thron. Oben zur Rechten sieht man den Doppeladler des heiligen römischen Reiches, ihm gegenüber den Querbalken von Oesterreich, dann die Wappen von Steiermark, Kärnthen, Krain, Tirol, Oberösterreich u. s. w. Unten zwischen den Füfsen Friedrichs ist sein Geheimsiegel eingedrückt. Es fehlt im eigentlichen Stempel und in allen Abdrücken, die nur aus ihm kommen; denn es wurde nach Herstellung des grofsen Abdruckes in der Geheimkämmerei aus einem besonderen, kleinen Stempel nachträglich eingeprägt. Man entfernte oft einen Theil des gelben Wachses, liefs in die Vertiefung rothes Wachs ein und drückte in dieses eines der Geheimsiegel ein. Das hier benutzte weist unter einer Krone die drei Wappenschilder des Kaiserthums und der bedeutendsten Besitzungen des Hauses Oesterreich auf: Oesterreich und Steiermark.

Hinsichtlich der reichen Kleidung des thronenden Kaisers bieten Albe, Cingulum, Stola, Chormantel, Szepter und Reichsapfel kaum Schwierigkeiten. Höchstens könnte man sich wundern, dafs das Szepter in einer Blume endet, nicht einen Adler trägt. Auffallender Weise ist die Krone keine Nachahmung der sogenannten deutschen Kaiserkrone, sondern nach Art einer Mitra geformt und offenbar in Harmonie gesetzt zu den Fialen des Baldachins. Ob der Kaiser je eine solche Krone trug? Dieses grofsen Siegels bediente sich Friedrich nach der Kaiserkrönung. Sein Königssiegel unterscheidet sich von diesem durch die Umschrift, ein Wappen und die Krone. Obwohl mir fünf verschiedene Abdrücke beider Siegel zur Vergleichung vorliegen, kann ich nicht mit Sicherheit entscheiden, ob dies Kaisersiegel ein neuer Schnitt, eine veränderte Kopie des Königssiegels ist, oder ob der Graveur nur im ersten Siegel Krone, Adler und Legende umgestaltete.



Vordere Seite



Rückseite

des Majestätssiegels Kaiser Friedrichs III.

Das Gegensiegel zeigt den Doppeladler. Im königlichen Siegel hat dieser Adler nur ein Haupt. Es ist auch hier einstweilen unmög-

lich, zu entscheiden, ob der Stempelschneider nur den Kopf änderte oder das ganze Siegel neu schnitt. Die Inschrift vergleicht den Adler des Reiches mit demjenigen, den Ezechiel sah, und der als Symbol des Evangelisten Johannes gilt. Sie sagt: *Aquila. Ezechielis. sponse. missa. est. de. celis. Volat. ipsa. sine. meta. quo. nec. vates. nec. propheta. Evolavit. alcius.* Ueber dem Haupte des Adlers stehen die fünf auf so mannigfache Weise erklärten Vokale der Devise Friedrichs: *A. E. I. O. U.* Da in der Legende beim Adler die Unbeschränktheit des Fluges betont ist, scheint doch die Deutung: A(ustrie). E(st). I(mperare). O(rbi). U(niverso)· die annehmbarste. Bewundernswerth ist in diesem doppelseitigen Siegel das aufserordentliche Geschick, womit der Raum gefüllt, womit das Ornament verwerthet und Wechsel erreicht ist. Vorne stehen nur Wappenschilde; zwischen vier derselben sind Thiere und Bänder angebracht, vier andere sind mit dem Thron verbunden. Auf der Rückseite erheben sich über den Wappen Helmzierden, um sie gehen elegante Bogen und in deren Zwickel erscheinen oben zwei Engel, tiefer fünf prächtig stilisirte Thiergestalten, die in einziger Art ihren Platz ausfüllen. Das Talent, womit der Adler gezeichnet ist, tritt am klarsten hervor, wenn man die beiden Seiten des Siegels vergleicht und beachtet, wie die Federn in den Besatzstücken des kaiserlichen Ornates ein künstlerisches Gegengewicht erhalten. Die kunstgewerblichen Vorzüge dieses Majestätssiegels gaben Veranlassung, es hier wieder einmal nach einem guten Abdruck zu publiziren. Sein Durchmesser beträgt 0,135 *m*. Auf seine heraldische Bedeutung, auf die einzelnen Wappen und ihre Behandlung einzugehen, würde dem Zweck dieser Zeitschrift und dem Wunsche der meisten ihrer Leser nicht entsprechen. So möge Friedrichs Siegel von neuem mahnen, doch bei Herstellung neuer Siegel für Kirchen, Standespersonen und Private auf die Vorbilder des Mittelalters zurückzugehen, aus denen wir mehr lernen können als aus den flauen, kraftlosen Schöpfungen der zwei letzten Jahrhunderte.

Steph. Beissel.

---

# Bücherschau.

Les Grandes Cathédrales du Monde Catholique par L. Cloquet, Secrétaire de la „Revue de l'Art Chrétien". Lille, Société de St. Augustin. Desclée, de Brouwer et Cie., 1897.

Das ist wiederum einmal eines jener Bücher, wie sie nur in Frankreich geboten werden. 380 Seiten, 201 meist schöne, lehrreiche Abbildungen, gutes Papier, noble Ausstattung und ein billiger Preis (gebunden nur 9 Franken, broschirt 6 Franken). Dazu kommt ein gut geschriebener Text, der sich leicht liest. Freilich fehlt es auch nicht an den Mängeln, welche solchen, für weite Kreise bestimmten französischen Büchern nur zu oft anhaften: Flüchtigkeiten, Versehen, Irrthümer, besonders da, wo ausländische Dinge zur Behandlung kommen. Seinen Zweck, weitere Kreise, besonders die Jugend, in das Verständnifs der christlichen Kunst einzuführen, erreicht es vollständig. So verdient es trotz jener Schattenseiten eine gute Aufnahme und warme Empfehlungen um so mehr, da es, was schon der Name des Verfassers von vornherein verspricht, keineswegs oberflächlich geschrieben ist, sondern auf gründliche Studien fufst und von warmer Begeisterung für die Sache erfüllt ist.

Beissel.

---

Hildesheims Domgruft und die Fundatio Ecclesie Hildensemensis. Nebst Beschreibung der neuentdeckten Confessio des Kreuzaltares, der Gräberfunde der Domgruft und des nielloartigen Chorfufsbodens. Von Dr. Adolf Bertram, Domkapitular. 48 SS. in grofs 8⁰. Mit 19 Abbildungen. Hildesheim, Lax, 1897.

Dies nicht eben umfangreiche Schriftchen des thätigen Forschers auf dem Gebiete der Hildesheimer Geschichte bringt wichtige Neuheiten, die man 1896 bei Restauration der Domgruft entdeckte, und treffliche Erläuterungen, wodurch deren Bedeutung klargestellt wird. Da die Funde durch die um das Jahr 1100 geschriebene Fundatio Ecclesie Hildensemensis zu erklären waren, aber auch umgekehrt zu deren Verständnifs viel beitragen, erhalten wir sie in einer neuen, nach verschiedenen Handschriften und Quellen sorgfältig hergestellten Ausgabe und mit nebenstehender Uebersetzung. Die Abildungen geben Grundrisse und Schnitte der besprochenen Bautheile, die phototypischen Aufnahmen die gefundenen Grabkelche, Grabdenkmäler und die Zeichnung des um 1160 oder etwas später in der Apsis des Hochchors hergestellten Fufsbodens.

Beissel.

---

Les Heures de Notre Dame dites de Hennessy, étude sur un manuscrit de la bibliothèque Royale de Belgique, par Joseph Destrée, docteur en philosophie et lettres, conservateur aux Musées royaux des arts décoratifs et industriels,

81 pages et 58 planches en phototypie. Bruxelles, Lyon-Claesen, 1895.

Herr Destrée, ein Mitarbeiter dieser Zeitschrift, widmet sich seit Jahren mit grofsem Erfolg besonders dem Studium der flämischen Plastik und Miniaturmalerei im ausgehenden Mittelalter. Eine nach langen Vorarbeiten ausgereifte Frucht seiner Studien liegt in der vornehmen Publikation des schönsten Manuskriptes der an solchen Schätzen überreichen Bibliothek zu Brüssel vor. Es gelang ihm, in überzeugender Art nachzuweisen, es sei nicht im Beginn des XVI. Jahrh., sondern erst um 1530 von dem berühmten Miniator Simon Bening zu Bruges ausgemalt worden. Er zeigt weiterhin, dafs mehrere Miniaturen und Randleisten desselben genau mit dem vielgepriesenen Codex Grimani der Markusbibliothek zu Venedig übereinstimmen, und dafs eine Miniatur die gröfste Analogie bietet zu einem Bilde aus dem Besitz des Albrecht von Brandenburg, welches aus der Werkstätte des Horebout hervorging und sich zu Kassel befindet. Noch auffallender ist, dafs unter den um 1530 entstandenen Gemälden des aus der irischen Familie von Hennessy stammenden Livre d'Heures sich bereits eine Kopie des Abendmahls des Leonard da Vinci findet, während eine eigenthümliche Figur des Evangelisten Matthäus nach unmittelbarem oder mittelbarem Studium der Werke Raffaels und Michel-Angelos entstand, ein Kreuzigungsbild aber ausgeführt ist unter starker Benutzung der dem Gerard David zugeschriebenen Berliner Kreuzigung. Diese und andere von Destrée hervorgehobenen Thatsachen beweisen klar, dafs die Miniaturisten zu Bruges viele ihrer Meisterwerke nach bekannten und hochgeschätzten Gemälden älterer und zeitgenössischer Maler ihrer Heimath sowohl als fremder Länder ausführten. Das gibt uns dann eine befriedigende Lösung zur Beantwortung der Frage: Woher kommt es, dafs in einem und demselben Buche (also z. B., um die am nächsten liegenden Beispiele anzuführen, im Breviarum Grimani und im Gebetbuch der Hennessy) einige Miniaturen dem Stil nach an 20 bis 30 Jahre älter scheinen als andere? Die strenger ausgeführten haben dann auch zu Datirungen geführt, die viel zu früh lauten. Die Miniaturen der drei ersten Evangelisten sind in dem hier meisterhaft publizirten Buche doch so sehr von der Renaissance beherrscht und so eigenthümlich, dafs sie kaum von demselben Meister gemalt sein können, welcher die noch in der Art der älteren Brüger Meister ausgeführten Miniaturen vollendete. Ein Hinweis auf die Benutzung verschiedener Vorbilder scheint mir nicht zu genügen, um solche stilische Verschiedenheiten auszugleichen. In Benings Atelier haben zweifelsohne manche Gesellen geholfen. Vielleicht kam einer der talentvollsten eben aus Italien. Tafel 38 ist doch nicht dargestellt, wie Petrus über das Meer wandelt, sondern wie er zu dem am Ufer stehenden Heiland durch das Wasser eilt. (Johannes 21, 4 f.) In den Randbildern, welche die Anfänge der vier Evangelien begleiten, ist jedesmal eine Szene aus dem betreffenden Evangelium beigefügt, also bei Johannes die Taufe Christi (Joh. 1, 32), bei Lukas die Heilung des Blinden (Luk. 18, 40), bei Matthäus die Versuchung Christi (Matth. 4, 3), bei Markus die Himmelfahrt (Mark. 16, 19). Die kleine Szene unter der Kreuzigung, welche Destrée deutet als Bitte des Joseph, Christi Leiche begraben zu dürfen, könnte die Aufforderung der Juden an Pilatus sein, das Grab sicher zu verschliefsen (Matth. 27, 66); denn der in langen Gewändern an erster Stelle vor Pilatus stehende Mann ist wohl ein Priester, der zweite mit dem Hammer ein Maurer. Handelte es sich um die Abnahme, so würde letzterer eine Zange halten.

Beissel.

---

Mariawald. Ein Bild des Trappistenordens, dessen Wirken und soziale Bedeutung. Von Franz Büttgenbach. Geilenkirchen 1897. Verlag von C. van Gils. Mk. 1.50.

In einfacher aber anschaulicher und anregender Weise beschreibt der Verfasser das Kloster Mariawald in der Eifel, welches 1480 von den Cisterciensern gegründet und erbaut, 1795 aufgehoben, 1861 von den Trappisten übernommen, in neuester Zeit wiederhergestellt und ausgestattet wurde, ohne dafs jedoch das Gnadenbild der schmerzhaften Mutter, welches zu dem Bau Veranlassung gab, und der für dasselbe bestellte Passionsaltar (ein reiches Schnitzwerk der Antwerpener Werkstatt aus dem Anfang des XVI. Jahrh.), aus der benachbarten Kirche von Heimbach, in welcher er bei der Aufhebung des Klosters Unterkunft fand, den Rückweg genommen hätte. — Im Anschlusse an diese Beschreibung ist der bei weitem gröfsere Theil des Büchleins dem Trappistenorden gewidmet, seiner Stiftung, seinen Zwecken, seinen Einrichtungen, seiner Lebensweise etc., und was der Verfasser darüber berichtet, beruht zum Theil auf eigenen Erlebnissen, deren schlichte, aber frische Darstellung der Lektüre einen eigenen Reiz verleiht.

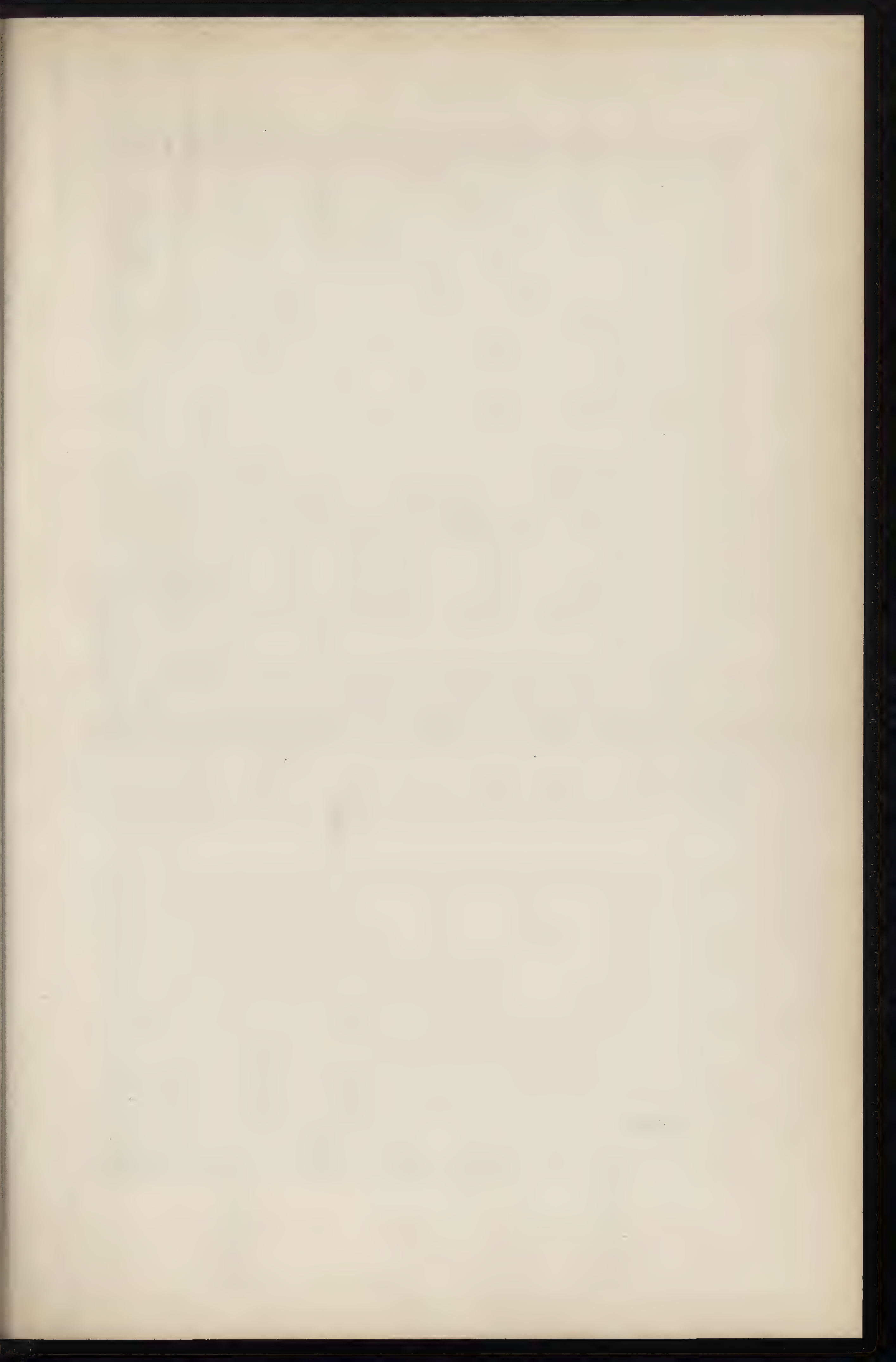
G.

---

Vademecum für Künstler und Kunstfreunde. Ein systematisch nach Stoffen geordnetes Verzeichnifs der bedeutendsten Malerwerke aller Zeiten. Von Dr. F. Sauerhering. I. Theil: Geschichtsbilder. Stuttgart 1896, Verlag von Paul Neff. (Preis 2,40 Mk.)

Ein Nachschlagewerk über Gemälde möchte der Verfasser bieten, welches in verschiedene Hauptabtheilungen wie: Geschichtsbilder, Bildnisse, Religiöse Darstellungen, Darstellungen aus dem Kultur- und Völkerleben, Genrebilder, Landschaften, Jagd- und Thierstücke u. s. w. zerlegt ist, deren Unterabtheilungen die Titel der Gemälde geben sollen in, dem Inhalte derselben entnommener, alphabetischer Ordnung. Dieser zweckmäfsige, weil mancherlei Wünschen und Bedürfnissen entgegenkommende Plan ist in dem vorliegenden Hefte in Bezug auf die Geschichtsbilder durchgeführt, welche in 3 Abtheilungen, je nach Stichwörtern gruppirt sind, die alte Zeit bis 375 n. Chr., das Mittelalter bis 1500, die Neuzeit a) bis 1650, b) bis 1789, c) bis 1815, d) bis jetzt. Das System erscheint praktisch, weil die Auffindung erleichternd, und auch die kulturgeschichtlichen Ergebnisse dieser Zusammenstellung sind so wichtig, dafs dem mühsamen Werke der beste Erfolg zu wünschen ist.

D.



„Das goldene Buch der Stadt Köln." (Prachtband.)

# Abhandlungen.

## „Das goldene Buch der Stadt Köln."

Mit Lichtdruck (Tafel IV.)



Der neue Silberschatz der Stadt Köln ist kürzlich um „das goldene Buch" vermehrt worden, einen ganz in vergoldetes Silber gefafsten Festcodex, der von den hohen Gästen der Stadt die Namen aufnehmen soll. Für den Schmuck der Vorderseite empfahl sich die getriebene Darstellung eines der drei Empfänge, welche die Stadt in ihrem alten grofsen Festsaal den drei Kaisern Friedrich III., Maximilian I., Karl V. bereitet hatte, und nachdem dafür mit Recht der mittlere bestimmt war, der gelegentlich des Reichstages 1505 stattfand, ergab sich für die Ausführung von selbst der spätgothische Stil. Der Wunsch, die ganze Fassung in Gold erstrahlen zu lassen, verlangte leider Verzicht auf den Silberton, daher zur farbigen Abwechselung um so mehr durchsichtiges Email wie abgetönte Unterlage für das durchbrochene Ornament. Für die Rückseite, welche gleichfalls metallisch zu behandeln war, empfahl sich der ausgesägte, farbig unterlegte Plattenschmuck, den auch die Alten mit Vorliebe verwandten (»Zeitschr. für christl. Kunst« Bd. I, S. 26, Bd. III, S. 181). Diesen Grundzügen pafste Hofgoldschmied Gabriel Hermeling seinen Entwurf an, von dessen in jeder Hinsicht gelungenen Ausführung der hier beigegebene Lichtdruck glänzendes Zeugnifs ablegt. Ich veröffentliche die feingegliederte Decke um so lieber, als sie, ein Lichtpunkt in dem kunstgewerblichen Schaffen unserer Tage, zugleich für ähnliche Aufgaben, namentlich liturgische Prachteinbände, die dankbarsten Muster bietet.

Das ausschliefslich durch Hammer und Punzen gewonnene Relief der (35 *cm* hohen, 26½ *cm* breiten) Vorderseite zeigt im Hintergrunde den Rathhausthurm und den Gürzenich, vor dem Maximilian im römischen Kaiserornat von den beiden Bürgermeistern der Stadt empfangen wird. Unter einem weit ausladenden, von vier Edelknappen getragenen Baldachin steht, fast vollrund, der Kaiser, hinter ihm in kunstvoll abgewogener, fein sich abstufender Reliefirung das aus dem Schleppträger, Reichsbannerträger, Posaunenbläsern, Rittern und Hellebardieren bestehende Gefolge. Auch in der städtischen Gruppe fehlt das Banner nicht, und dazwischen werden im Fond die Bürger durch Zunftgenossen mit ihren Fahnen vertreten. Ein säulengetragener Bogen mit verschnittenen Rankenzügen rahmt und bekrönt die ganze, überaus sorgsam ciselirte Szene, welche ein Sockel trägt mit dem in Reliefschmelz aufs feinste gestimmten, von Löwe und Greif gehaltenen Stadtwappen. Die beiden oberen, mit dem deutschen und preufsischen Wappenschildchen versehenen Zwickel schliefsen das innere Rechteck ab, welches einer besonders kräftigen Einfassung bedurfte. Diese besteht zunächst in einer geflochtenen Kordel, sodann in reichem, krausem Astwerk, nach dem Vorbilde der Ausstattung an der Scheide des Ceremonienschwertes im Kölner Dom (»Zeitschrift für christl. Kunst« Bd. III, S. 297). Die in ovaler Verschlingung gegossenen, mit aufgemuschelten Blättern und Fruchtknoten verlötheten Ranken verbinden sich in einfachster Technik zu reichster Wirkung und bilden mit den getriebenen Eckrosetten eine um so befriedigendere Einrahmung, als das untergelegte röthliche Leder auch hier das sonst allzustark glänzende Gold durch Farbe mildert. — Viel einfacher und flacher mufste natürlich die Rückseite behandelt werden, und für das dem Rechteck der Vorderseite entsprechende Mittelfeld empfahl sich in der ihm eigenthümlichen strengen Stilisirung der Doppeladler mit der eingravirten Figur des kölnischen Bauern. Die Art, wie durch die in geschickter Vertheilung ausgesägten Durchbrechungen das auch hier untergeschobene röthliche Leder zur farbigen Geltung kommt, wiederholt sich in dem ähnlich behandelten Laubfries. Der gewölbte 4 *cm* breite Rücken ist durch stark markirte Bünde in fünf geometrisch gemusterte Felder zerlegt, von denen die drei gröfseren mittleren je eine ausgeschnittene aufgestiftete Krone zeigen, das obere in derselben Technik anno, das untere 1897. Die Schliefsen sind in den Kölner Farben streifenweise emaillirt und mit der ausgeschnittenen aufgehefteten Minuskelinschrift alaaf Köllen verziert.

Schnütgen.



„Das goldene Buch der Stadt Köln". (Prachtband.)

# Abhandlungen.

## „Das goldene Buch der Stadt Köln."

Mit Lichtdruck (Tafel IV.)

er neue Silberschatz der Stadt Köln ist kürzlich um „das goldene Buch" vermehrt worden, einen ganz in vergoldetes Silber gefafsten Festkodex, der von den hohen Gästen der Stadt die Namen aufnehmen soll. Für den Schmuck der Vorderseite empfahl sich die getriebene Darstellung eines der drei Empfänge, welche die Stadt in ihrem alten grofsen Festsaal den drei Kaisern Friedrich III., Maximilian I., Karl V. bereitet hatte, und nachdem dafür mit Recht der mittlere bestimmt war, der gelegentlich des Reichstages 1505 stattfand, ergab sich für die Ausführung von selbst der spätgothische Stil. Der Wunsch, die ganze Fassung in Gold erstrahlen zu lassen, verlangte leider Verzicht auf den Silberton, daher zur farbigen Abwechselung um so mehr durchsichtiges Email wie abgetönte Unterlage für das durchbrochene Ornament. Für die Rückseite, welche gleichfalls metallisch zu behandeln war, empfahl sich der ausgesägte, farbig unterlegte Plattenschmuck, den auch die Alten mit Vorliebe verwandten (»Zeitschr. für christl. Kunst« Bd. I, S. 26, Bd. III, S. 181). Diesen Grundzügen pafste Hofgoldschmied G a b r i e l  H e r m e l i n g seinen Entwurf an, von dessen in jeder Hinsicht gelungenen Ausführung der hier beigegebene Lichtdruck glänzendes Zeugnifs ablegt. Ich veröffentliche die feingegliederte Decke um so lieber, als sie, ein Lichtpunkt in dem kunstgewerblichen Schaffen unserer Tage, zugleich für ähnliche Aufgaben, namentlich liturgische Prachteinbände, die dankbarsten Muster bietet.

Das ausschliefslich durch Hammer und Punzen gewonnene Relief der (35 *cm* hohen, $26^{1}/_{2}$ *cm* breiten) Vorderseite zeigt im Hintergrunde den Rathhausthurm und den Gürzenich, vor dem Maximilian im römischen Kaiserornat von den beiden Bürgermeistern der Stadt empfangen wird. Unter einem weit ausladenden, von vier Edelknappen getragenen Baldachin steht, fast vollrund, der Kaiser, hinter ihm in künstlerisch abgewogener, fein sich abstufender Reliefirung das aus dem Schleppträger, Reichsbannerträger, Fanfarenbläsern, Rittern und Hellebardieren bestehende Gefolge. Auch in der städtischen Gruppe fehlt das Banner nicht, und dazwischen werden im Fond die Bürger durch Zunftgenossen mit ihren Fahnen vertreten. Ein säulengetragener Bogen mit verschnittenen Rankenzügen rahmt und bekrönt die ganze, überaus sorgsam ciselirte Szene, welche ein Sockel trägt mit dem in Reliefschmelz aufs feinste gestimmten, von Löwe und Greif gehaltenen Stadtwappen. Die beiden oberen, mit dem deutschen und preufsischen Wappenschildchen versehenen Zwickel schliefsen das innere Rechteck ab, welches einer besonders kräftigen Einfassung bedurfte. Diese besteht zunächst in einer geflochtenen Kordel, sodann in reichem, krausem Astwerk, nach dem Vorbilde der Ausstattung an der Scheide des Ceremonienschwertes im Kölner Dom (»Zeitschrift für christl. Kunst« Bd. III, S. 297). Die in ovaler Verschlingung gegossenen, mit aufgebuckelten Blättern und Fruchtknoten verlötheten Ranken verbinden sich in einfachster Technik zu reichster Wirkung und bilden mit den getriebenen Eckrosetten eine um so befriedigendere Einrahmung, als das untergelegte röthliche Leder auch hier das sonst allzustark glänzende Gold durch Farbe mildert. — Viel einfacher und flacher mufste natürlich die Rückseite behandelt werden, und für das dem Rechteck der Vorderseite entsprechende Mittelfeld empfahl sich in der ihm eigenthümlichen strengen Stilisirung der Doppeladler mit der eingravirten Figur des kölnischen Bauern. Die Art, wie durch die in geschickter Vertheilung ausgesägten Durchbrechungen das auch hier untergeschobene röthliche Leder zur farbigen Geltung kommt, wiederholt sich in dem ähnlich behandelten Laubfries. Der gewölbte 4 *cm* breite Rücken ist durch stark markirte Bünde in fünf geometrisch gemusterte Felder zerlegt, von denen die drei gröfseren mittleren je eine ausgeschnittene aufgestiftete Krone zeigen, das obere in derselben Technik anno, das untere 1897. Die Schliefsen sind in den Kölner Farben streifenweise emaillirt und mit der ausgeschnittenen aufgehefteten Minuskelinschrift alaaf Köllen verziert.

S c h n ü t g e n.

# Grünewald-Studien.

V. (Schlufs.)



bschon die Werke der reiferen Zeit Grünewalds, also der Zeit etwa von der Entstehung des Isenheimer Altars an wissenschaftlich gesiebt und gesichtet sind, so würde doch meines Erachtens auch hier noch einiges theils auszuscheiden theils anzuschliefsen bleiben.

Die Entscheidung erleichtert sich, wenn man mit der chronologischen Ordnung, zu der hier auch mehr äufsere Anhaltspunkte vorliegen, weiterfährt. Eine gewisse Unterstützung dabei bietet die Entwickelung des Crucifixustypus bei Grünewald.

Künstlerisch wie chronologisch bildet der Isenheimer Altar den Angelpunkt der Thätigkeit Grünewalds. Ein zweifelloser terminus ad quem besteht in der urkundlichen Nachricht, dafs er für den Abt Guido Guersi, der von 1493 bis 1516 amtirte, ausgeführt wurde. Den Anfangstermin zu fixiren, ermöglicht das nicht anzuzweifelnde Datum 1512 der Zeichnung mit der Verkündigung in Berlin. Den knittrigen Faltenwurf dieses Blattes und anderer früherer Werke hat Grünewald im Isenheimer Altar und in allen späteren Werken aufgegeben. Ferner hat diese Zeichnung mit den früheren Bildern noch etwas Dürerischen Schulcharakter gemein (sie gemahnt auf den ersten Blick geradezu an Kulmbach); auch dieser verschwindet seit dem Isenheimer Altar. Man wird den letzeren also zwischen 1512 und 1516 ansetzen dürfen.

Ein zweites zuverlässiges Datum ist wie oben gezeigt die Jahreszahl 1518 als Anfangstermin der Predella in der Aschaffenburger Stiftskirche. Im Jahre 1519 hat nach der Legende auf dem noch erhaltenen Rahmen Grünewald ein Bild (der Anbetung der Könige vermuthlich) in der von Albrecht von Brandenburg am 12. November 1516 laut Wandinschrift konsekrirten Schneekapelle der Stiftskirche gemalt. Das Bild ist leider verbrannt. Der Rahmen trägt neben dem Datum das Monogramm MGN. Man wird also kühnlich die erhaltene Predella um 1518/19 ansetzen dürfen. Ein drittes Datum endlich bildet die Zeitspanne 1520/25 für das Mauritius- und Erasmusbild in München. Der stärkste Stilwechsel Grünewalds liegt unmittelbar hinter der Verkündigung von 1512 und vor dem Isenheimer Altar. Hier tritt die scharfe Wendung zu rücksichtslosem Naturalismus ein. Hier beginnt auch der merkwürdig freie, beinahe stillos naturalistische Faltenwurf. Nimmt man die wachsende Emanzipation von der herkömmlichen Anordnung, den konventionellen Typen und der üblichen Drapirung zum Leitfaden bei der chronologischen Disposition, so müfste man innerhalb des Isenheimer Altars die Verkündigung zeitlich zu oberst ansetzen; dann würde etwa die Auferstehung Christi, die Kreuzigung, die Verehrung des Christkindes, würden die Antoniusbilder und zuletzt die Einzelheiligen Sebastian und Antonius mit der etwas gleichgültig gearbeiteten Predella der Beweinung Christi folgen. Die letzten Bilder der Reihenfolge lassen eine gewisse Beruhigung und Klärung des künstlerischen Naturells erkennen, die sich auch in den breiteren gesetzteren Formen ankündigt. Diese vollere Form und diese Herausgewachsenheit aus der Sturm- und Drangperiode spricht auch aus der Aschaffenburger Pietà und zuletzt siegreich aus der Krone seiner Werke, der in dem gröfsten Stil gehaltenen Konversation zwischen Mauritius und Erasmus. Das hohe und freie Leben dieses wahrhaft „stilvollen" Bildes überstrahlt meiner Ansicht nach sogar die in der Pinakothek daneben hängenden sogenannten vier Temperamente Dürers und ihren wohl temperirten Faltenwurf und läfst sie etwas weniges akademisch angehaucht erscheinen.

Bald nach der Zeichnung von 1512 mag die oben beschriebene Crucifixuszeichnung in Basel entstanden sein. Sie ist zwar stilistisch unbefangener als die Verkündigungszeichnung, fufst aber noch auf dem traditionellen Crucifixustypus. Die Hände Christi sind geschlossen, der Leib Christi noch in der üblichen Höhe über dem Boden an das Kreuz befestigt. Ebenfalls vor der Kreuzigung des Kolmarer Altars ist das Crucifixusbild der Basler Galerie gemalt. Hier sind die Hände bereits geöffnet und die Fufszehen nach abwärts gerichtet. Doch meine ich, es könne aus der Zeit des Isenheimer Altars und nach der in den Typen noch mehr konventionellen Verkündigung zu Kolmar datiren. Nicht viel früher als die Kolmarer Kreuzigung dagegen ist vielleicht der verloren gegangene Crucifixus (einst im Besitz des Herzogs Wilhelm

von Bayern) anzusetzen. Bei diesem kommt der Christustypus dem Kolmarer sehr nahe; auch die Füfse sind abwärts gerichtet und die Zehen im Krampf geschlossen. Eine zweite Crucifixuszeichnung in Basel in Wasserfarben, wie nach einem Steinbild kopirt, die H. A. Schmid[1]) dem Meister abspricht, halte ich trotzdem sie etwas steif und weniger lebendig ausgefallen ist, Grünewalds, der ja nach Sandrarts Bericht die Wasserfarbentechnik gern anwandte, nicht unwürdig. Sie nähert sich dem Kolmarer Crucifixus am meisten. Auf diesem ist das Kreuz wenig über den Boden erhöht, so dafs der Klotz, auf dem die Füfse ruhen, den Boden fast berührt. Wie der am Kreuze hängende Leib durch sein eigenes Gewicht nach unten gezogen wird, ist grauenhaft veranschaulicht. Aehnlich auf der Kreuzigung in Tauberbischofsheim, die der Kolmarer im Crucifixustypus gleicht, an seelischer Tiefe überlegen ist. Dies und die gröfseren Formen sowie das Kostüm auf den Tauberbischofsheimer Bildern zwingt ohne weiteres, sie später als das Kolmarer Altarwerk anzusetzen. Man wird kaum fehlgreifen, wenn man sie nicht vor 1518/19, dem Datum der Aschaffenburger Predella, einreiht. Sie sind wohl auch auf Albrecht von Brandenburgs Veranlassung ausgeführt worden. Denn Tauberbischofsheim gehörte zum Kurstaat Mainz. Ueberhaupt hat Albrecht den Grünewald viel beschäftigt. Die nach Sandrart im Mainzer Dom gemalten Altarbilder gehen ohne Zweifel gleichfalls auf seinen Auftrag zurück. Die Predella in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, wo Albrecht im Sommer residirte, deutet schon durch das Wappen auf eine Beziehung zu dem Brandenburger. Ebenso verdankt das Münchener Bild (aus der Halle'schen Stiftskirche) der Bestellung Albrechts sein Dasein. Er ist erst 1514 Kurfürst von Mainz geworden, als Grünewald noch am Isenheimer Altar arbeitete. Spätestens nach dessen Vollendung kann der Maler erst für Albrecht in Thätigkeit getreten sein. Was Pflege und feines Verständnifs der Kunst angeht, war offenbar der Mainzer Kurfürst (vielleicht nur abgesehen von Kaiser Max) der erste unter allen deutschen Fürsten.

Sehr auffallend ist bei dem Meister, der mit Ausnahme seiner kapriziösen Antiquabuchstaben von der italienischen Renaissance ganz unberührt scheint, der sogar in dem Isenheimer Altar mit spätgothischen Architektur- und Ornamentformen — man möchte in Anbetracht des damals schon verbreiteten antikischen Geschmacks sagen: geradezu eigensinnig — seine phantastischen Spiele trieb, also sehr auffallend ist, dafs Grünewald plötzlich in der Architektur der Tauberbischofsheimer Kreuzschlagung eine genaue Kenntnifs der reinsten italienischen Renaissance offenbart. Und der Thorbogenfries möchte noch hingehen, aber dafs der Maler das an Bramante so stark anklingende Tempietto-Motiv, das mir in der übrigen zeitgenössischen deutschen Kunst nicht vorgekommen ist, aufserhalb Italiens kennen gelernt hat, hält schwer zu glauben.

Also more solito auch eine italienische Reise Grünewalds des in Gemüthsart und Formensprache deutschesten unserer deutschen Maler? Die Skepsis, die ich selbst dieser blofs auf die Tauberbischofsheimer Architektur zu gründenden Hypothese entgegenbringen würde, hat sich etwas erschüttert durch den Anblick einer merkwürdigen Zeichnung des Meisters. Ich bin dafür meinem Freunde Gabriel von Térey zu Dank verpflichtet. Dieser selbst nimmt sie zwar für Baldung in Anspruch und hat sie auch demgemäfs in seinem schönen Werke publizirt,[2]) während ich sie unbeirrt dem Grünewald vindizirt habe und vindizire. Die Zeichnung stellt die Versuchung des heiligen Antonius dar und befindet sich in der Sammlung des Louvre.

Weifsgehöhte schwarze Federzeichnung auf grünlichem Grund. Wald- und Felsen-Gegend. Links vorn der Heilige mit dem rechten Arm auf einen Felsquader gestützt, auf dem ein geöffnetes Buch liegt. Er hat den abgenommenen Nasenklemmer in der Rechten und blickt, indem er die linke Hand abwehrend vor sich hält, scheu und erschrocken nach rechts. Dort führt ihm ein hexenhaftes altes Weib, dem aus einem Kopftuch zwei Hörner herausragen, mit einladender Handbewegung und dämonischem Grinsen eine unbekleidete jugendliche Frauengestalt entgegen, der gleichfalls aus dem Kopfputz zwei Hörner herausschauen.

Höchst charakteristisch und von grofser Innerlichkeit ist der Gesichtsausdruck des Heiligen. Ungewöhnlicher Weise bleibt dem delikaten Vorgang jede Spur von Lüsternheit fern — schon dies scheint mir gegen die Autorschaft des derben Baldung zu sprechen — und der Körper der Versucherin strahlt von einer in der zeitgenössischen deutschen Kunst ein-

[1]) »Basler Festbuch« S. 47.

[2]) G. v. Térey »Baldung-Zeichnungen« III Nr. 203.

zigen zarten jugendlichen Schönheit. Nur das listige Schielen ihrer Augen und die freche Gestalt der führenden Hexe erklären die Bewegung des Heiligen.

Der ganzen Formenbildung, den Füfsen, Knien, Ohren, dem Schielblick und den eng zusammenstehenden Augen nach, sowie nach der Anordnung — dem engen Vordergrund —, der geistigen Potenz und der Technik bleibt mir kein Zweifel, dafs Grünewald der Urheber des köstlichen Blattes ist. Die fein und „geistreich" strichelnde Technik der Zeichnung des Frauenleibes hat ein Analogon in der zeichnerischen Behandlung des Sebastianholzschnittes. Nun kann ich mir nicht vorstellen, wie Grünewald ohne intime Kenntnifs der italienischen Renaissance im ersten Jahrzehnt des XVI. Jahrh. diese weibliche Figur hat schaffen können. Ihr Typus mit kurzem feinen Lockenhaar gemahnt zwar kaum an eine bestimmte italienische Schule. Man müfste denn an eine Kreuzung lombardischer und venezianischer Schuleinflüsse denken, wie sie bisweilen bei Meistern des Grenzlandes, von Cremona, Lodi, Pavia u. s. w. angetroffen wird. Es liegt vielmehr hier ein Erfassen der Bestrebung der italienischen Renaissance von innen heraus vor, wie es in Deutschland, wo man doch der Renaissance mehr die antikische Form als den Anschlufs an das Leben und die Natur absah, nicht wieder vorkommt. Welcher Italiener mag dem Grünewald diese Kenntnifs italienischer Kunst vermittelt haben? Ich kann nur an den Venezianer Jacopo de' Barbari denken, dessen Werke den venezianischen Schulcharakter gleichfalls nicht ohne fremde Legirung aufweisen. Wie ihm Dürer, Kulmbach, Baldung und Kranach das italianistische in manchen ihrer Schöpfungen verdanken (bei Kranach erinnere ich z. B. an seine frühen Frauentypen und die in venezianischer Weise angeordneten kleinen mythologischen Figuren auf schwarzem Grund), so ist er vielleicht auch Grünewalds Führer gewesen. In unserer Zeichnung gemahnt die Bewegung der Versucherin und die feine Silhouette ihres Leibes nicht wenig an jenen räthselhaften Lehrmeister der deutschen Cinquecentisten. Die dünnen Parallelfalten, die uns bei Grünewald wiederholt auffielen (und die auch Baldung etwa seit 1512 liebt), etwa wie ein durch Wasser gezogener Musselin oder leichter Seidenstoff sie bildet, treffen wir gleichfalls auf Jacopo's Stichen und Bildern an. Er selbst hat sie gewifs von dem venezianischen Bildhauer Tullio Lombardi, der ihn stark beeinflufst haben mufs, entlehnt. Und es ist von der anderen Seite interessant, dafs auch Tullio Lombardi durch frühe Kenntnifs und Verwerthung deutscher Kunst überrascht. Denn auf ihn geht wahrscheinlich ein kleines Marmorbildwerk zurück, eine Uebersetzung ins Relief von Dürers Amymone-Stich, ehedem in Morelli's Besitz. (Vergl. Gustavo Frizzoni »La Galleria Morelli in Bergamo«. Bergamo, Bolis, 1892, S. 59.) Aber ich will nicht versuchen, mit einem problematischen Aufenthalt Grünewalds in Italien die vielen Lücken seiner Biographie auszufüllen und gebe diese Vermuthung nur als die vage Vermuthung, die sie eben ist.

Die Zeit der Entstehung zu bestimmen wird bei dieser Versuchung des heiligen Antonius besonders schwer. Vielleicht fällt sie ziemlich an das Ende der künstlerischen Laufbahn Grünewalds.

Die zwei Diakonsbilder in Frankfurt ermangeln näherer chronologischer Anhaltspunkte. Nach dem Kostüm der Exorzisandin und dem Stil mögen sie aus der Zeit von 1516 bis 1518 herrühren. Sehr alterthümlich muthet der verkleinerte Maafsstab des Mädchens auf dem Cyriakusbild an, während die zwei Heiligen, besonders Laurentius in Bewegung, Ausdruck und Faltenwurf die richtige Vorahnung des Barocco sind.

Aus der Kolmarer Zeit rührt noch eine dritte Zeichnung her, die ich dem Meister des Ferneren zuzuschreiben habe. Es ist ein Frauenkopf der Basler Sammlung, Kreidezeichnung, von G. v. Térey dem Baldung zugewiesen.[3] Ich habe das Blatt eine Zeit lang für eine Kopie Baldungs nach Grünewald gehalten, möchte es jetzt aber nach der Technik und den Formen, besonders der welligen Wangenkonturlinie, die Grünewald liebt (Engel der Verkündigung, Madonna das Kind verehrend, Sebastian in Kolmar; Cyriakus in Frankfurt) für ein Original Grünewalds ansehen.

Um die Zeit des Isenheimer Altars herum fallen wohl noch die Zeichnungen in Berlin — aufser der Verkündigung —, deren früheste mir die monogrammirte mit den drei Köpfen scheint und von denen das Madonnenblatt an die

---

[3]) G. v. Térey »Baldung-Zeichnungen« Text I, Nr. 14.

Kolmarer Madonna der Verehrung des Kindes anklingt, sowie der heilige Jacob in Wien.

Endlich ist noch ein Holzschnitt einzufügen. Er stellt den heiligen Mauritius vor und ist im Halle'schen Heiligthumsbuch von 1520 abgedruckt.[4]) Er macht dem Künstler keine grofse Ehre.

Bei Grünewald ist ja so vieles noch Frage, auf die wir keine Antwort finden. Am Schlusse dieser Uebersicht über seine Werke müfste die wichtigste Frage, wie er zu seinem typischen Stil gelangt, gestellt und beantwortet werden. Aber ich habe auch hier kaum eine dürftige Vermuthung. Ist er etwa zu irgend einer Zeit durch die Kenntnifs der tirolischen Kunst beeinflufst worden? Die besondere Monumentalität in der Schilderung, der grofse Maafsstab der Figuren, das leidenschaftliche gluthige Kolorit nähern ihr jedenfalls den rheinischen Meister. Oder ist vielleicht der Stilwechsel im Wesentlichen aus ihm selbst hervorgegangen und durch ein inneres Erlebnifs zu erklären? Non si sa, non si sa!

Und nun zu einer summarischen Musterung der aufser den aufgezählten Werken dem Grünewald mit mehr oder weniger Grund zugeschriebenen. Die Liste ist nicht erschöpfend.

Eine Federzeichnung der Erlanger Universitäts-Sammlung kenne ich nur aus der Photographie, die Herr Oberbibliothekar Professor Dr. Zucker mir gütigst zur Verfügung gestellt hat. Sie ist falsch monogrammirt und 1529 datirt, wird aber nach H. A. Schmid[5]) von Bayersdorfer für ächt gehalten. Bayersdorfer mag auch hier Recht haben, aber ich konnte mir nach der Photographie keine bestimmte Ansicht bilden.

Ferner führt Schmid gleichfalls auf Bayersdorfers Gewährschaft zwei Kohlezeichnungen auf, eine mit der heil. Katharina und der heil. Barbara in der Sammlung Malcolm (also jetzt British Museum) zu London und eine — Kopf eines alten Weibes — ebendaselbst in der Sloane Sammlung. Ich kenne beide nicht einmal aus einer Reproduktion.

Den „Grünewald" des Kölner Museums — Versuchung des hl. Antonius (Phot. Schmitz, Köln) — habe ich vor Jahren und nicht wieder von Neuem gesehen. Er erschien mir damals wie das Werk eines Nachahmers, vielleicht des Barthel Beham, der in seiner Jugend sich an Grünewald angeschlossen haben mufs.

Die Auferstehung des Basler Museums (Nr. 33) hat mit Grünewald nichts zu thun.

Das jüngste Gericht (Phot. Hoefle, Augsburg) des Germanischen Museums in Nürnberg (Nr. 253) gehört wohl der Augsburger Schule an.

Die Beweinung Christi in dem Münchener National-Museum, die W. Schmidt[6]) mit grofser Entschiedenheit für Grünewald in Anspruch nahm, habe ich seit mehreren Jahren nicht wieder gesehen. Damals getraute ich mir nicht, der Taufe auf Grünewald zuzustimmen.

Die Heiligen Georg und Martin in der Schneekapelle der Stiftskirche zu Aschaffenburg näher zu untersuchen, ist bei den dortigen Beleuchtungsverhältnissen leider nicht möglich.

Die Kreuzaufrichtung (Nr. 973) und das Bild des Gekreuzigten mit der ehernen Schlange (Nr. 1426) der Wiener Sammlung (Phot. Loewy, Wien) scheinen mir beide von Barthel Beham,[7]) von Kranach dagegen der Gekreuzigte von 1503 (Phot. Hoefle, Augsburg) in Schleifsheim (Nr. 184) und das Porträt des Johann Stefan Reufs von demselben Jahr (Phot. Hoefle, Augsburg) im Germanischen Museum (Nr. 252), sowie die vier Bilder aus dem Marienleben (Abb. im »Klass. Bildersch.« Nr. 638 u. 645) der Sammlung Kaufmann in Berlin, wie ich anderwärts darzuthun versucht habe.[8])

Der Verkündigungsaltar in Schwabach (Phot Kantel, Schwabach) mit den vier musizirenden Engeln (Niedermayer S. 257) ist von Kulmbach unter Beihülfe seiner Werkstatt gemalt, wie meines Wissens schon Ludwig Scheibler mündlich oder schriftlich ausgesprochen hat; die heilige Ursula ebendaselbst hat mit Grünewald noch weniger zu schaffen.

Die weiblichen Heiligen (Phot. Herberth, Rotenburg a. T.) des Altars im linken Schiff der Kirche zu Heilsbronn (Niedermayer S. 252) gehören dem Wolf Traut an und zählen zu seinen schönsten und charakteristischsten Werken.

Ein Bild der Mainzer Galerie, die Kreuzigung Christi (Phot. Metz, Mainz) auf der Rückseite des Dreikönigsaltars (Nr. 311), das ich einst selbst in die Umgebung des Grünewald setzen zu dürfen glaubte[9]), ist nicht von ihm sondern

[4]) Hirth'sche Ausgabe S. 74.

[5]) »Basler Festbuch« S. 47.

[6]) »Rep. f. K.«, S. 353 ff.

[7]) »Rep. f. K.« XVIII S. 270.

[8]) »Rep. f. K.« XVIII S. 424.

[9]) »Rep. f. K.« XV S. 300 ff.

wohl von Wächtlin, wie dieser ganze Altar von Wächtlin (und Baldung?) gemalt zu sein scheint. Statt Wächtlin hatte ich in dem angezogenen Aufsatz irriger Weise Schäuffelein genannt.

Nur von einem eigentlichen Schüler Grünewalds, Hans Grimmer von Mainz, weifs Sandrart zu erzählen. Doch möchte ich annehmen, dafs Grünewald aufser auf Hans Baldung, der vielleicht schon sein Mitschüler bei dem Meister der Bergmann'schen Offizin war, auf seine Altersgenossen Schäuffelein und Kulmbach, wie auch auf den jüngeren Barthel Beham nicht ohne Einflufs gewesen ist. Schäuffeleins Christus am Kreuz von 1508 (Phot. Hoefle, Augsburg) im Germanischen Museum (Nr. 220) sowie einige Holzschnitte der frühen Zeit haben mannigfache stilistische Anklänge an Grünewald, eine Entlehnung Schäuffeleins von Grünewald oder seinem Meister für einen 1507 gedruckten Holzschnitt habe ich oben namhaft gemacht. Kulmbach hat den Holzschnitt der Marter der Zehntausend für den in Karlsruhe befindlichen Altar verwerthet; wie mir scheint, knüpft er auch sonst, besonders in dem Cyklus aus dem Leben der Apostel Petrus und Paulus (Uffizien; dort als Schäuffelein; Phot. Anderson, Rom) an die drastische Erzählungsweise Grünewalds an. Den schielenden Blick seiner Gestalten hat er vielleicht auch von Grünewald herübergenommen. Auch Barthel Behams obengenannte Jugendwerke in Wien (Nr. 973 und 1426) nähern sich in vielem dem Stile Grünewalds und wurden oder werden von Manchen noch jetzt diesem zugeschrieben. Der kuriose Jörg Ratgeb von Schwäbisch Gemünd ist wohl nur mittelbar (durch Baldung) von Grünewald beeinflufst worden.

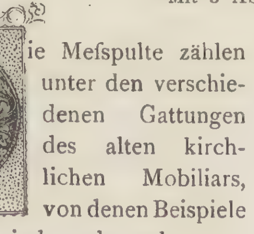
Aufserhalb Nürnbergs ist namentlich noch Lukas Kranach eine Zeit lang unter Grünewalds Bann gerathen. Aber vielleicht haben auch Altorfer und andere Maler der Donaugegend seinen unmittelbaren Einflufs erfahren.

Wehen. Franz Rieffel.

---

# Gothisches Mefspult zu Kempen am Rhein.

Mit 5 Abbildungen.



Die Mefspulte zählen unter den verschiedenen Gattungen des alten kirchlichen Mobiliars, von denen Beispiele überkommen sind, zu den seltensten. Der Grund für diese Erscheinung liegt nahe genug. Einmal, sei es nun wegen Unhandlichkeit, wegen Verschleifses oder aus sonstigem Anlafs aufser Gebrauch gesetzt, werden diese kleinen Stücke in den Rumpelkammern rasch verkommen sein, wenn sie nicht als Brennmaterial einen noch schnelleren Untergang fanden. Künstlerisch ausgestattete Exemplare von Mefspulten werden freilich auch nicht allzu häufig gewesen sein, der Schmuck derselben wird vielmehr meist in reich ausgestatteten Decken bestanden haben. Nicht aufser Acht zu lassen ist dann aber auch der Umstand, dafs Mefspulte erst verhältnifsmäfsig spät zur Anwendung gekommen sind. Im frühen Mittelalter wurde das Mefsbuch unmittelbar auf den Altar gelegt. Noch auf den Synoden von Münster (1279), von Lüttich (1287) und von Cambray (1300) wurde bestimmt, dafs das Missale in ein leinenes Tuch eingehüllt auf den Altar zu legen sei.[1]) Dafs diese Sitte aber damals nicht mehr allgemein war, geht aus dem gegen Ende des XIII. Jahrhunderts verfafsten »Rationale Divinorum« hervor, in dem Durandus angiebt, dafs das Missale auf einem Kissen ruhe und zwar auf einem weichen Kissen, um, so fügt er in seiner symbolisirenden Weise hinzu, damit anzudeuten, dafs die Vorschriften des Evangeliums mit einem ergebenen, weichen und empfindlichen Herzen aufgenommen werden sollen.[2])

[1]) Andreas Schmid »Der christliche Altar und sein Schmuck«, Regensburg 1871, S. 233, 302. Thalhofer »Handbuch der katholischen Liturgik« I. Bd. (Freiburg i. Br.) S. 787. In sehr instruktiver Weise behandelt den Gegenstand Schnütgen „Ein silbernes Mefspult des XIII. Jahrh.", »Bonner Jahrbücher« Heft LXXXIV (1887), S. 127.

[2]) Durandus »Rationale Divinorum«, l. IV. c. XI. N. 9. Ueber die Altarkissen vergl. namentlich Bock »Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters« 3. Bd. (Bonn 1871), S. 34. Wie lange diese Altarkissen sich noch behauptet haben, als die Mefs-



Fig. 2. Rückansicht.

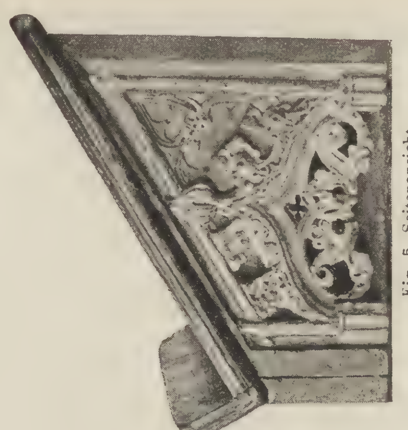


Fig. 5. Seitenansicht.



Fig. 4. Pultafel.



Fig. 1. Vorderansicht.



Fig. 3. Seitenansicht.

Gothisches Mefspult zu Kempen am Rhein.

Je mehr aber die Missalien vervollständigt und vergröfsert wurden, desto mehr mufste das Bedürfnifs nach einem entsprechenden Pulte entstehen. Die älteste ein Pültchen betreffende Notiz findet sich in einem Inventare der Kathedrale zu Angers vom Jahre 1297.[3]) Man sieht, so bemerkt Schmid zu diesem Punkt, „in Uebereinstimmung mit einem Ordinarium der Kirche von Bayeux (aus der Mitte des XIV. Jahrh.), dem 14. römischen Ordo und der „aufslegung des amptes" (1484) auf späteren Gemälden wie auf der Predella des Bamberger Flügelaltars (1429) im Nationalmuseum zu München, auf einem Altargemälde in der Frauenkirche zu Nürnberg, in einem Gebetbuche Glockentons (1524) in der Bibliothek zu Aschaffenburg, auf Wandmalereien in der Blasiuskapelle zu Kaufbeuren ein kleines Pult, welches auf der Mensa stehend, das Mefsbuch in geeigneter Form dem Priester vorhält".[4]) Schnütgen vervollständigt diese Liste und bemerkt dazu, „dafs die Pültchen, soweit sie erkennbar sind, von grofser Einfachheit sind".[5]) Originale von alten Mefspulten sind aber nur vereinzelt erhalten. Nach der von Schnütgen gegebenen Zusammenstellung befinden sich, abgesehen von dem einzig dastehenden silbernen, zum Zusammenklappen eingerichteten Mefspulte des XIII. Jahrh., Exemplare von solchen, aufser in Kempen, noch in der Patroclikirche zu Soest, der Marienkirche zu Salzwedel, der Pfarrkirche zu Königsberg, im Stift Kremsmünster, in dem städtischen Museum von Köln und — in zwei Beispielen — im Nationalmuseum zu München.[6]) Bei dem einen der letzteren, welches noch dem XV. Jahrh. zugeschrieben wird, besteht die Verzierung in drei Spruchbändern, von denen das eine sich auf der Vorderseite der Haltleiste befindet, während die beiden anderen auf der Platte angeordnet sind. Blumen am Beginn und am Ende eines jeden Spruchbandes vollenden den Schmuck des in seinen anderen Theilen völlig schlichten Pultes.[7]) Anders und reicher ausgebildet ist das zweite der genannten Pulte. Die Verzierung der Platte besteht hier neben vier in den Ecken angebrachten rautenförmigen Einkerbungen nur in einer in ihrer Mitte befindlichen kreisrunden Durchbrechung, die ihrerseits wiederum mit einem aus drei Fischblasen und einem mittlern Vierpafs bestehenden Maafswerke gegliedert ist. Dagegen zeigen die Vorderseite der Haltleiste und ebenso die Seitenstücke in ausgegründetem, sich in gleichen Mustern mehrfach wiederholendem Blattwerk eine reichere Verzierung.[8]) Bei einem auch noch der mittelalterlichen Periode angehörigen Mefspulte, welches die Marienkirche zu Dortmund besitzt, wird die Platte von fünf kreisrunden Oeffnungen, einer gröfseren in der Mitte, vier auf den Ecken durchbrochen. In diesen Durchbrechungen ist in der Mitte eine Kruzifixusdarstellung angebracht, die Rundungen in den Ecken werden von den Evangelistensymbolen eingenommen.[9]) Bei diesem Pulte und ebenso bei dem letzteren der beiden Münchener Exemplare ist von dem richtigen Gedanken ausgegangen, die Verzierungen so zu gestalten, dafs durch dieselben das Gewicht vermindert und ihnen zugleich eine Anordnung gegeben wird, die eine Beschädigung derselben durch das schwere Mefsbuch ausschliefst, aber auch eine Verletzung des Bucheinbandes durch vortretende Ornamenttheile verhindert. Das Gleiche ist bei dem hier mitgetheilten Mefspulte der Fall.

pulte schon längst aufgekommen waren, geht aus den Vorschriften des hl. Karl Borromäus hervor, der das Kissen als Regel angesehen haben und das Anbringen eines kleinen Untersatzbänkchens unter dem Kissen nur dann zulassen will, wenn der Priester schlecht sieht und deshalb das Buch dem Gesichte näher zu haben wünscht.

[3]) Schnütgen a. a. O. S. 135.

[4]) Schmid a. a. O. S. 302.

[5]) Schnütgen wie vor.

[6]) Schnütgen a. a. O. S. 136.

In dem »Handbuche der christlichen Kunstarchäologie« von Otte-Wernicke werden Mefspulte gar nicht erwähnt. Der Umstand, dafs auch Viollet-le-Duc in seinem »Dictionnaire du Mobililier francais« kein Beispiel eines Mefspultes mittheilt, weist übrigens darauf hin, dafs künstlerisch bedeutsame Mefspulte ihm in Frankreich nicht bekannt geworden sind. Von grofser Seltenheit sind diese Stücke somit dort jedenfalls. Zu dem gleichen Schlusse leitet für Deutschland der Umstand, dafs die Inventarisirungsarbeiten der deutschen Kunstdenkmäler auf diesem Gebiete bislang nur eine verschwindend kleine Ausbeute gebracht haben.

[7]) Abbildung bei Schmid a. a. O. Fig. 60.

[8]) Abgebildet bei Jakob »Die Kunst im Dienste der Kirche«, Landshut 1880, Taf. XVII Fig. 3, und ganz vortrefflich bei Hefner-Alteneck »Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance«, 5. Bd., Tafel 332.

[9]) Ludorff »Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Dortmund-Stadt«, Münster i. W. 1894, giebt Tafel 15, Fig. 1 eine Ansicht der Pulttafel. Abbildungen der Seitenstücke sind nicht beigefügt, auch keine Angaben über ihre Gestaltung.

Dieses Mefspult, welches in den Figuren 1 bis 5 zur Darstellung gebracht ist, stammt aus der Pfarrkirche von Kempen; aufser Gebrauch gesetzt, ist es gegenwärtig in der Sammlung des Kunst- und Alterthumsvereins zu Kempen ausgestellt[10]) und so der Oeffentlichkeit in bequemer Weise zugänglich gemacht. Auf dasselbe ist meines Wissens nicht nur zuerst, sondern auch allein von Schnütgen hingewiesen worden, eine eingehendere Besprechung aber hat das schöne Stück bislang noch nicht erfahren.

Das aus Eichenholz hergestellte Pult trägt auf allen seinen Aufsenflächen einen reichen Schmuck. Allen Seitenflächen gemeinsam ist die Art der Einrahmung, die aus Platte, Hohlkehle und sich durchschneidenden Stäben besteht, welch' letztere auf profilirten Sockeln aufsetzen. Aus denselben wachsen an der Vorderseite zwei Ranken heraus, welche, den oberen Stab mehrfach umschlingend, in der Mitte zusammenstofsen und so eine reich durchbrochene Füllung bilden. Auf den beiden Schmalseiten erhebt sich über den Sockeln ein Kielbogen, der nach unten wieder mit verschlungenem, durchbrochenem Blattwerk gefüllt ist. Die Zwickel zwischen der Umrahmung und dem Kielbogen, dessen schlitzförmig durchbrochener Knauf den oberen Stab durchschneidet, werden durch reich behandelte Krabben belebt, denen sich in dem spitzen Felde tieferliegendes Maafswerk anschliefst.

Die hohe Rückwand ist ganz durchbrochen gestaltet. Die Füllung bildet hier ein kräftiger Kleeblattbogen, dessen Hauptzug dem Rundstab der Umrahmung entwächst und diesem gleich profilirt ist. Fein gebildetes Maafswerk umsäumt den Bogen, seine Nasen finden in kräftig geformten Distelblumen ihren Abschlufs. Nach den Ecken hin spriefsen, Vierpässe umschliefsend, weitere Ranken hervor, deren Nasen in den Ecken in Blättern endigen, während Maafswerkformen die Zwickel füllen.

Ganz im Relief ist die Pulttafel gehalten; sie enthält in der Mitte die Muttergottes mit dem Kinde, als Halbfigur auf der Mondsichel dargestellt, von Rankenwerk zu beiden Seiten umgeben. Eine Hohlkehle umrahmt das Mittelfeld; sie ist mit Rosetten besetzt, die in weiterem Abstande vertheilt sind. Die Haltleiste, welche das Abrutschen des Buches verhindern soll, ist für die Lesestreifen in der Mitte mit einer Einkerbung versehen und ist so in zwei Hälften zerlegt, die beide auf ihrer Vorderseite ein Schriftband tragen; das links führt in erhaben gearbeiteten Minuskeln die Inschrift *Anno domini*, rechts giebt ein weiteres Schriftband in arabischen Ziffern die Jahreszahl *1514* und in Majuskeln die Buchstaben *W. H.*

Die Fülle des bildnerischen Schmuckes wurde in ihrer Wirkung noch durch eine nicht minder reiche Bemalung gesteigert.[11]) Mit Ausnahme der dem Buche zugewendeten Rückseite der Haltleiste entbehrte kein Theil der farbigen Zierde. Hefner-Alteneck fügt seiner Abbildung des oben genannten Mefspultes die Bemerkung bei, dafs der Untergrund abwechselnd blau und roth gefärbt sei. Ganz klar ist diese Angabe nicht, es geht aber doch wohl daraus hervor, dafs der farbige Schmuck sich dort in engen Grenzen gehalten hat. Ganz anders bei dem Kempener Mefspulte, wo die Polychromirung eine der Skulptirung gleichwerthige künstlerische Durchbildung gefunden hat. Dank der Echtheit der Farben läfst sich trotz des langen Gebrauches und der noch längeren Verwahrlosung der ursprüngliche Zustand noch wohl erkennen.

An der Vorderseite ist die äufsere glatte Fläche der Umrahmung roth, die Hohlkehle blau, der Rundstab mitsammt dem Sockel golden gehalten. Gold deckt auch den Rankenzug und seine Blätter, die Fruchtbeeren aber sind grün übermalt. Ebenso ist auch das in den Durchbrechungen tiefer liegende, den Rankenzug begleitende feine Maafswerk dunkelgrün gefärbt. In ganz gleicher Weise sind die Rückseite und die Seitenflächen behandelt, nur dafs an der Rückseite die Fruchtbeeren mit rother Lasurfarbe über Gold bemalt sind. An den Seitenwandungen ist die Hohlkehle des Kielbogens durch blaue Färbung von dem Gold wirkungsvoll abgehoben; blau ist auch der Grund der Flächen über dem Bogen; dunkelgrün ist das tiefliegende Maafswerk in den Eckzwickeln und bildet so eine Vermittelung zwischen dem blauen Grunde und dem Gold der oberen Maafswerkparthieen.

An der Haltleiste ist, wie schon erwähnt, die Rückseite unbemalt geblieben, nur die Ober-

[10]) Das Kempener Museum bewahrt aufserdem auch noch ein Mefspult aus der Renaissanceperiode.

[11]) Farbigen Schmuck zeigen auch die Schnitzereien am Mefspult von Kremsmünster. Vergl. Schnütgen a. a. O. S. 136.

kante und die Vorderseite haben farbigen Schmuck. An dem oberen Saume ist der Rundstab wiederum vergoldet; er wird von rothen Leisten eingefafst. Die Vorderfläche hat blauen Untergrund; kräftig heben sich die Inschriftbänder von ihm ab, die ihrerseits mit goldenem Bande umsäumt sind und auf weifsem Grunde die vergoldete Inschrift tragen.

Die Pulttafel zeigt in der Farbenvertheilung die gleiche Anordnung. Der äufsere flache Rand ist carminroth; die Hohlkehle ist blau und bietet so einen kräftigen Untergrund für die goldenen Rosetten.

Das Mittelfeld, welches von einem schmalen, roth gefärbten Steg umsäumt wird, hat dunkelblauen Grund, auf dem wieder das Distelornament mit Gold aufsteht. Alle Ornamente sind gegen die Aufsenwand vertieft eingearbeitet und waren so einer Beschädigung durch die Buchdeckel entzogen. Diese Schutzmaafsregel war aber nicht ausreichend, um die die Mitte des Feldes einnehmende Figur vollständig zu sichern; wenigstens ist es als wahrscheinlich zu erachten, dafs der starke Verschleifs der Farben hier durch die sich stärker durchdrückenden Bücherrücken hervorgerufen ist. Soweit sich noch in etwa erkennen läfst, war die Mondsichel versilbert, der Mantel der Madonna aufsen vergoldet, für die Unterfläche desselben wie für das Unterkleid sind anscheinend die Farben grün und blau zur Verwendung gekommen. Die Haarparthien sind bei Mutter und Kind braun, Gesicht und Hände hatten wohl das natürliche Kolorit, das aber ebenso wie die Vergoldung der Krone sehr abgeschlissen ist.

Der durchgehende Charakter der Bemalung besteht also darin, dafs die glatten Flächen roth, die Hohlkehlen und tiefen Gründe blau, das tieferliegende Schnitz- und Maafswerk grün und alles kräftiger vortretende Schnitzwerk in Glanzgold gehalten sind. Einen gewissen Reiz erhält die Arbeit dann noch dadurch, dafs an einzelnen, weniger sichtbaren Stellen die Naturfarbe geblieben ist, und an solchen untergearbeiteten Flächen und Vertiefungen, an denen sich die Glanzvergoldung nicht ausführen liefs, der carminroth gefärbte Untergrund durchleuchtet. In dieser vollständigen Polychromirung bildete so das Mefspult ein würdiges Pertinenzstück zu dem reichen Farbenschmucke der Kempener Altarwerke.

Des Forschens nach der Entstehungszeit dieses schönen Stückes sind wir durch die Mittheilung enthoben, welche auf dem Schriftbande das Jahr 1514 angiebt. Das Monogramm *W. H.* läfst sich auf keinen des für Kempen dem Namen nach bekannten Meister deuten.[12]) Die Altarwerke sind Arbeiten der flämischen Schule. Für den Hauptaltar erhielt 1513 Adrian von Overbeck den Auftrag; die Nebenaltäre sind noch etwas später entstanden. Der Antoniusaltar um 1540. Beträchtlich früher, um 1461, wurde das Sakramentshäuschen durch Konrad von der Hallen aus Köln ausgeführt. Dazwischen stehen die Chorstühle, die 1493 von Johannes Gruter angefertigt worden sind, und der Celebrantensitz, der 1486 hergestellt ist und wahrscheinlich auch auf Gruter zurückgeht. Von letzeren Arbeiten ist das Mefspult durch einen Zeitraum von 20 bis 30 Jahren getrennt. Wenn dies auch nicht verbieten würde, an den gleichen Urheber zu denken, so ist aber in dem Monogramm eine Schwierigkeit enthalten, wenn man dasselbe auf diesen Künstler deuten will. Dasselbe läfst sich aber auch zu dem Donator in Beziehung setzen.[13]) Eine enge Verwandtschaft zwischen dem Mefspult und besonders dem Celebrantenstuhl ist jedenfalls nicht zu verkennen, so in den durchbrochenen Bekrönungsknäufen der Kielbogen des Pultes und denen der Baldachine des Celebrantenstuhles, in den Distelblumen wie in den üppig behandelten Krabben. Besonders fällt aber die Uebereinstimmung in dem die Ranken umsäumenden feinen Maafswerk mit den dreiperligen Nasenspitzen auf. Alles dieses läfst das Mefspult als eine im engen Anschlufs an den Celebrantenstuhl entstandene Arbeit der niederrheinischen Schule erkennen, unter deren Erzeugnissen dasselbe eine ehrenvolle Stellung einnimmt.

Freiburg i. Schw. W. Effmann.

[12]) Vergl. Clemen »Die Kunstdenkmäler des Kreises Kempen«, Düsseldorf 1891, S. 69 ff. Abbildung des Celebrantensitzes auf Tafel III. Abbildungen des Chorgestühls bei aus'm Weerth »Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden«, I. Bildnerei, Tafel XXIII, 2 bis 39.

[13]) Auf den Donator weist auch die Inschrift hin, welche das eine der Münchener Mefspulte an seiner Haltleiste zeigt und welche lautet: *Erucl graff zu Ortenbelch* (vergl. Schnütgen a. a. O. S. 136).

# Die römischen Mosaiken vom VII. Jahrh. bis zum ersten Viertel des IX. Jahrh.

III. (Schlufs.)



urze Zeit nach Vollendung der Basilika der hl. Praxedis und ihrer Zenokapelle wandte Paschalis sich zur Erneuerung der Kirche einer andern berühmten römischen Heiligen. Wie in S. Praxedis die Uebertragung vieler heiliger Gebeine aus den Katakomben in die Stadt Veranlassung zur kostbaren Ausstattung mit Mosaiken geboten hatte, so bewog die Uebertragung der Reliquien der hl. Caecilia und und ihrer Genossen den Papst, deren jenseits der Tiber gelegene Titelkirche in Stand zu setzen.[1]) Er gab ihrer Apsis noch heute gut erhaltene Mosaiken; die Mosaiken der Bogenwand sind leider 1725 untergegangen, aber noch durch Zeichnungen bekannt. Beide Arbeiten beschränkten sich auf Nachahmungen älterer Werke. Wie in der Apsis von S. Prassede ward auch in derjenigen von S. Caecilia die Komposition von S. Cosmas und Damian frei kopirt. In der Mitte überragt die griechisch segnende Gestalt Christi die sechs andern Figuren mit den Schultern und mit dem Haupte.[2]) Um dem Herrn eine gröfsere Gestalt geben zu können, hat der arme Zeichner sogar die Wolken, worauf der Heiland steht, tiefer gelegt als den Boden, welcher die neben ihm angebrachten Heiligen trägt. Neben Christus stehen Petrus und Paulus. Aber nicht sie führen Jemand zum Herrn. Hier ist Caecilia Patronin, sie legt darum dem Papste Paschalis den Arm um die Schulter, um ihn Christo zu empfehlen. Dieser ihr Gestus zeigt aber klar das Sinken des Geschmackes und der feinern Bildung. In S. Cosma e Damiano umarmen die Apostelfürsten die beiden Patrone und geleiten sie zu Christus, in S. Prassede legt Paulus der Patronin den Arm um den Hals und auf die Schultern, hier thut dies eine Jungfrau dem Stifter. Die Idee verliert also Schritt vor Schritt an Adel und Zartheit.

Wie Caecilia neben Petrus folgt, so steht an der ihr entsprechenden Stelle der andern Seite neben Paulus ihr Bräutigam Valerian, neben dem dann an der dritten und letzten Stelle die hl. Agatha erscheint. Im untern Streifen der Apsis und auf dem untern Theile der Bogenwand finden wir, wie in S. Prassede und in S. Cosma e Damiano, zwölf aus den beiden Städten zum Lamm Gottes kommende Schafe[3]) und die vierundzwanzig Aeltesten, doch hat der Mosaicist hier unter die Aeltesten noch zwölf Tauben gestellt.

Der Theil der Wand, welcher sich über der Apsis findet, erhielt in S. Caecilia eine neue Komposition. Der Mosaicist setzte in ihre Mitte, also über den Scheitel der Apsis, ein Bild der zwischen zwei Engeln thronenden Gottesmutter, zu der von rechts und links je fünf Jungfrauen hinkommen. Zwischen je zwei dieser Jungfrauen stellte er einen Palmbaum, rechts und links in die Ecken je eine Stadt. Offenbar hat er die Prozession der Jungfrauen in S. Apollinare Nuovo frei nachgeahmt, wo ja dreiundzwanzig hh. Frauen und Jungfrauen aus der Vorstadt Classis zu Maria ziehen, neben der vier Engel als Thronassistenten stehen. Beachtenswerth ist die Freiheit, womit man in S. Caecilia die heilige Schrift verwendet. In letzterer sind freilich auch zehn Jungfrauen erwähnt, aber nur die Hälfte derselben ist weise. Hier aber finden wir zehn hh. Jungfrauen. Im Anschlufs an unser Mosaik ist dann mehr als drei Jahrhunderte später (1148) die Fassade von S. Maria in Trastevere zu Rom mit den Bildern von zehn andern hh. Jungfrauen verziert worden.

---

[1]) »Liber pontificalis« ed. Duchesne II, 56 s. Garrucci Tav. 292. de Rossi »Musaici« Fasc. 11 n. 22.

[2]) Man vergleiche zu solchen Darstellungen, worin Christus gröfser gebildet ist, als die ihn umgebenden Personen, worin also die geistige Gröfse versinnlicht ist, 1. Reg. 10, 23 Stetitque (Saul) in medio populi et altior fuit universo populo ab humero et sursum. Virgilii »Aeneidos« VII, 783 s.

Ipse inter primos praestanti corpore Turnus
Vertitur arma tenens et toto vertice supra est.

Vergleiche »Aeneidos« VI, 668. Aehnliche Stellen hat Homer.

[3]) Ueber die Schafe sagten vier um diese Zeit oder gar erst im XI. Jahrh. in der Apsis der Kirche Gregors d. Gr. angebrachten leoninische Verse:

*Agni bisseni sunt discipuli duodeni;*
*Pontificem magnum medium cognosce per agnum.*
*Ne sitiant agni, dant flumina quatuor amnem.*
*Sanctus Sanctorum medio stat discipulorum.*

de Rossi »Inscriptiones« II, 440.

Thront Maria auf der Wand von S. Caecilia oben in der Mitte zwischen zwei Engeln, so finden wir sie in der Apsis der Diakonie S. Maria in Domnica della Navicella[4]) zwischen einer ungezählten Schaar von Engeln. Sie sitzt dort auf einem reichen Sessel, hält ihr in ein goldenes Gewand gekleidetes Kind auf dem Schoofse und ist umgeben von weifs gekleideten, dicht zusammengedrängten Engeln. Die sechs ersten derselben haben goldene, die übrigen grüne Nimben. Marias Schleier ist violett, ihr Kleid blau, ihr reich verziertes Schultertuch mit Sternen besetzt;[5]) Der Hintergrund ist dunkelblau, der mit Blumen besetzte Boden grün.

Unten kniet Papst Paschalis und umfafst mit der Hand den rechten Fufs der Gottesmutter.[6]) Ueber der Apsis thront in der Mitte Christus, bärtig, in goldenem Gewande, auf einem den Himmel sinnbildenden Kreisabschnitt und in einer eiförmigen, dunkelblaugrünen Mandorla.[7]) Neben ihm stehen zwei weifsgekleidete Engel mit blauen Nimben und die zwölf Apostel mit goldenen Nimben und in weifsen Kleidern. Unter der langen Reihe dieser fünfzehn Figuren, also auf der Wand neben der Apsis, sind in mehr als doppelt so grofsem Maafsstabe zwei Propheten, vielleicht Jeremias und Isaias, dargestellt, der eine mit, der andere ohne Bart. Der ältere trägt eine goldene Tunika und ein dunkelbraunes Pallium, der jüngere ein weifses Kleid unter einem hellbraunen Pallium.

Gregor IV., der zweite Nachfolger des oft genannten Papstes Paschalis, liefs in einer neben St. Peter erbauten Kapelle des hl. Gregor d. Gr. die Apsis mit Mosaiken zieren, die leider verschwanden, auch die Apsis sowie die Wand von S. Marco mit Mosaiken versehen.[8]) Diese Mosaiken von Marco sind wie die letzten so auch die schwächsten unserer Periode. Ihre sieben in der Apsis stehenden Figuren heben sich vom Goldgrund kaum ab, weil auch sie in ihrer Kleidung zu viel Gold und zu viel Wechsel der Farben haben. Gleichgewicht ist rechts und links für die Farben zwar angestrebt, aber nicht entschieden genug durchgeführt. Ueberdies sind die Figuren weit von einander getrennt, weil jede auf ein Fufsbrett gestellt ist, was in der späteren byzantischen Kunst häufig geschieht. In Ravenna haben in S. Apollinare in Classe die beiden Erzengel ein solches, im Oratorium des Johannes VII. hat zu Rom die Gottesmutter eines. Bei thronenden Figuren findet es sich lange vorher. Der Heiland überragt in S. Marco die neben ihm stehenden Figuren nicht nur mit den Schultern, sondern von der Brust an. Je weniger die Künstler vermögen, ihn durch Zeichnung und Farbengebung hervorzuheben, desto mehr steigern sie seinen Maafsstab im Verhältnifs zu den andern Figuren. Physische Gröfse mufs die moralische ersetzen. Wie in S. Caecilia macht der Herr den griechischen Segensgestus; auf seinem Fufsbrett liest man die Buchstaben Alpha und Omega, im Buche aber die lateinische Inschrift: „Ich bin das Licht. Ich bin das Leben. Ich bin die Auferstehung." Ueber seinem Haupte hält die Hand des Vaters den Kranz, unter seinen Füfsen aber erscheint der Phönix, welcher in S. Cosma e Damiano, in S. Prassede und in S. Caecilia oben in der Palme hinter dem Stifter safs. Die beiden, in ältern Mosaiken in den Ecken aufwachsenden Palmen sind zu kleinen Blumen verkrüppelt. Zur Linken des Herrn finden wir laut den Inschriften: Scs Marcus, Scs Agapitus, Sca Agnes, zur Rechten: Scs Filicisismus, Scs Marcus Ebangelistas, Scissimus Dn. Gregorius PP. Im untern Streifen des Mosaik steht das Lamm auf dem mystischen Berge, dem die vier Ströme entspringen, deren Namen angegeben sind: Geon, Fison, Tigris, Eufra. Der Nimbus des Lammes Gottes trägt neben dem Monogramm ***XP*** die Buchstaben Alpha und Omega. Von beiden Seiten kommen je sechs Lämmer nach alter Sitte aus den beiden

[4]) Ecclesia sanctae Dei genitricis semperque Virginis Mariae, Dominae nostrae, quae appellatur Dominica. »Liber pontificalis« ed. Duchesne II, 55. Garrucci Tav. 293. de Rossi »Musaici« Fasc. 15 n. 32.

[5]) Der Restaurator hat ihr nur vier Sterne gegegeben, einen auf das Haupt und drei auf die Brust.

[6]) Matth. 28, 9: Et tenuerunt (mulieres) pedes ejus (Christi) et adoraverunt eum.

[7]) Die unter dem Mosaik stehende Inschrift sagt davon:

*Ista domus pridem fuerat confracta ruinis,*
*Nunc rutilat jugiter variis decorata metallis*
*Et Deus ecce suus splendet seu Phoebus in orbe.*

[8]) »Liber pontificalis« ed. Duchesne II, 74 n. 6 et 8. Garrucci Tav. 294. de Rossi »Musaici« Fasc. 13 n. 27.

Städten Bethlehem und Jerusalem. Hinter diesen Städten sind auf der Bogenwand die grofsen Gestalten der beiden Apostelfürsten angebracht. Sie erheben die Rechte und zeigen auf Christi Brustbild, das oben über dem Scheitel der Apsis die Mitte der Wand einnimmt. Es ist gleich der Christusfigur in der Apsis bärtig gebildet. Um das Brustbild sind die Symbole der Evangelisten in Kreise eingefafst. Alle halten ein Buch und sind geflügelt, aber nur das des hl. Matthäus, der Mensch, trägt einen Nimbus.

Lob verdienen in diesen Mosaiken die kräftigen Bänder mit viel Grün, welche die Apsis von der Hauptwand und diese von Decke und Seitenwänden trennen. Die Figuren sind leere Kopien besserer Vorbilder, eckig und steif, Zeugen eines Niederganges, der sich hier besonders in der Häufung neuer Zuthaten offenbart. Die Kreise, worin man die Symbole gleich den alten Brustbilder von Heiligen oder Standespersonen einschlofs, die sieben Fufsbänke, worauf die Hauptfiguren stehen, die übermäfsige Verwendung von Farbtönen sind ein Nothbehelf, der nicht über den Mangel frischen künstlerischen Könnens wegtäuscht.

Nicht abzuweisen ist die Annahme, jene Fufsschemel stammten aus der höfischen Kunst von Byzanz, aber sicher ist auch, dafs diese Mosaiken Gregors IV., ebensowohl wie jene des Paschalis und des dritten Leo, Werke einer und derselben römischen Lokalschule sind, die für die Zeichnung ganz und voll auf dem Boden der alten italienischen Kunst stand. Freilich hat sie auch Muster aus Ravenna benutzt, aber dort ist das von ihr als Vorbild behandelte Mausoleum der Galla Placidia doch zweifelsohne nicht byzantinisch, dafs aber die andern Mosaiken jener Stadt byzantinisch seien, wäre zu beweisen. Bis es bewiesen ist, müssen sie gelten als Fortsetzung römischer Kunst durch eine unter günstigen Verhältnissen arbeitende italienische Lokalschule, deren letzte Leistung jenes Mosaik in S. Marco zu Rom ist. Das Urtheil, welches Kraus[9]) über dasselbe fällt, ist sehr hart, ja wohl zu strenge:

„Es ist schwer, sich etwas Geistloseres und Leereres als diese immerhin noch kostbar kostümirten Gestalten zu denken. Vitet hat bereits die Komposition für das barbarischste Mosaik Roms erklärt, in welchem die Magerkeit der Figuren, die übergrofse Verlängerung der Körperverhältnisse, die Straffheit der Gewandungen auf das Aeufserste getrieben sind. Diese traurige Schöpfung zeigt, wie de Rossi hinzusetzt, in der That die letzte Leistung der spätrömisch - byzantinischen Dekorationskunst und zugleich die ausgesprochenste Verarmung dieser Schule. Eine zwei Jahrhunderte dauernde Nacht bricht jetzt ein und trennt diese Epoche von jenem Aufschwung, den die Kunst wieder im XI. Jahrhundert nimmt.“[10])

Schauen wir zurück auf die christlichen Mosaiken von Rom und Ravenna, so zeigen sich uns drei Perioden: In der ersten treten die antiken Traditionen noch stark in den Vordergrund mit Rücksicht auf Stil, Komposition und Inhalt. In der zweiten herrscht ein rein christlicher Mosaikstil in höchster Blüthe monumentaler Gröfse. In der dritten sinkt die Kunst der Mosaicisten. Charakteristische Werke der ersten Periode sind die Mosaiken von S. Constanza, in denen noch viele profane Elemente sich zeigen, diejenigen der Kapelle der hh. Rufina und Secunda beim Baptisterium des Lateran, worin die reiche dekorative Kunst des kaiserlichen Rom und seiner Grofsen eine letzte und glänzende Blüthe treibt, die Mosaiken von S. Pudenziana, die an ein in Mosaik umgesetztes antikes Gemälde erinnern und die Mosaiken im Schiff von S. Maria Maggiore. Für die zweite Periode darf das Mosaik in S. Cosma e Damiano zu Rom als Typus gelten.

Die Figuren trennen sich von einander; das malerische Element tritt zurück. Nicht Gruppen, nicht Schilderung bestimmter Ereignisse, sondern die Darstellung des in majestätischer Gröfse thronenden Herrn, einzelner seiner Heiligen und apokalyptischer Ideen ist Ziel des Mosaicisten. Zu Ravenna zeigt sich diese Richtung am entschiedensten in den grofsen Prozessionen an den Wänden von

[9]) »Geschichte der christlichen Kunst« I, 493.

[10]) Die besten römischen Mosaiken späterer Zeit finden sich in der Apsis von S. Clemente (de Rossi »Musaici« 15), in Maria in Trastevere (die oberen Bilder der Apsis um 1140, Fassade 1148, de Rossi 13, 21), in der Apsis von S. Franzesca 1161 (de Rossi 2), in der Apsis von S. Paul um 1218 (de Rossi 39), an der Fassade von S. Maria Maggiore um 1300 (de Rossi 3) und an der Fassade von S. Paul nach 1321 (de Rossi 40).

S. Apollinare Nuovo. In S. Vitale ist wohl die beste Leistung dieser Periode erhalten. Dort ist aus den Erfahrungen der ersten Periode noch soviel verwerthet, dafs die Figuren vereinzelt werden, aber doch von einer eigentlichen Gruppenbildung abgesehen, denn selbst die beiden Szenen, worin der Kaiser und die Kaiserin auftreten, näheren sich doch mehr dem Reliefstil als einem malerisch aufgefafsten Gruppenbilde. Der Verfall zeigt sich zu Ravenna schon in S. Apollinare in Classe, zu Rom in S. Agnese (um 625). Die im Beginn des IX. Jahrh. durch Leo III. und Paschalis ausgeführten Mosaiken sind die letzten Werke der altchristlichen Kunst, Zeugen ihres Niederganges, aber auch des ernsten Bestrebens, in Nachahmung alter Vorbilder nach bestem Wissen und Können zu leisten, was unter den obwaltenden Verhältnissen noch zu erreichen war. Es wäre Unverstand, alles Alte zu schätzen und als nachahmenswerth darzustellen, eben weil es alt ist. Es würde aber auch nicht gut sein, unsern modernen Maafstab anzulegen und das zu verurtheilen, was ihm nicht entspricht. Selbst jenen letzten Mosaiken, den Zeugen eines tiefen Verfalles der Kunst, bleiben noch hohe Vorzüge, bleiben noch Eigenschaften, die Achtung verdienen. Koloristisch sind manche dieser Mosaiken auch heute noch werthvolle Vorbilder, selbst für Zeichnung und Komposition stehen sie alles in allem genommen doch noch immer höher als die meisten Erzeugnisse unseres Jahrhunderts. Aus den Gestalten der in ihnen dargestellten Heiligen erkennt man die Kraft und Energie, womit im VIII. und IX. Jahrh. die bessern Päpste und Herrscher auftraten, und in den Mosaiken Leos III. und Paschalis findet der Kenner jenen Geist, der zur Stiftung des abendländischen Kaiserthums führte. Man mufs sich bei Beurtheilung bedeutender Werke der Vorzeit erheben über die engen Schranken einer theoretischen, vom Geschmack seiner Zeit stark beeinflufsten Aesthetik. Nur wer es vermag, sich in die Periode zu versetzen, in der sie entstanden, wird sie gerecht würdigen, in ihnen den Ausdruck der edelsten Bestrebungen ihrer Zeit, eine Nachblüthe entschwundener Gröfse und Vorzeichen kommenden Glanzes entdecken und sich ihrer freuen.

Stephan Beissel.

# Bücherschau.

Die Architekten Johann Joseph Couven und Jakob Couven. Von Joseph Buchkremer. Mit 8 Lichtdrucktafeln und 92 Abbildungen. Aachen 1896, Verlag der Cremer'schen Buchhandlung.

Diese, zuerst in der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins Band XVII, Seite 89—206, dann als Sonderabdruck erschienene Studie macht mit der überaus fruchtbaren und sehr vielseitigen Thätigkeit einer Aachener Architektenfamilie bekannt, die vom zweiten Viertel des XVIII. bis zum Anfang des XIX. Jahrh. das Bauwesen in Aachen, Burtscheid und Umgegend vollständig beherrscht und manchen Strafsen dieser Städte den noch heute vorhandenen Charakter aufgeprägt hat, so dafs die Vergessenheit, der sie verfallen war, kaum begreiflich, desto gröfser das Verdienst ist, dieser sie endlich entrissen und durch umfassendes, zumeist neu entdecktes Material (720 alte Zeichnungen) sofort in glänzendes Licht gestellt zu haben. Der Vater Johann Joseph Couven, 1701 in Aachen geboren, zeichnete schon als junger Mann für seine Vaterstadt, entwickelte eine reiche auch auf Innenausstattungen sich ausdehnende Thätigkeit bis 1745 und noch mehr nachher, sowohl als Stadtarchitekt, wie als vielbegehrter Privatbaumeister bis zu seinem Tode 1763. Sein Sohn Jakob beginnt sein Schaffen an der Seite des Vaters schon 1750, ist zehn Jahre später bereits Stadtsekretär und wirkt so mannigfaltig wie rüstig bis zu seinem Tode 1812. An der Hand zahlreicher zum Theil durch Lichtdruck, zumeist durch Zeichnung gewonnenen Abbildungen wie von Originalplänen, so von noch erhaltenen Werken liefert der Verfasser ein klares, anziehendes, erschöpfendes Bild von der ungemein betriebsamen und wenn auch nicht gerade hochgenialen, so doch durchaus soliden und echt künstlerischen Wirksamkeit dieser beiden Baumeister, die sich in stilistischer Hinsicht den Wandlungen des Geschmackes anbequemt, aber doch eine grofse Eigenart bewahrt haben, die ihre Schöpfungen deutlich genug charakterisirt. Anfangs schlofs der Vater sich noch den Nachklängen des Barockstils, dann vollkommen dem Régencestil an, um nachher im Hafen des Rokoko auszulaufen. Der Sohn schliefst sich stets dem Vater an, bis er nach dessen Tod dem Louis XVI.- und zuletzt dem Empire-Stil sich zuwendet. In dem Einflufs, den die beiden Künstler auf ihre Umgebung im Sinne unaufhörlicher vertrauensvoller Aufträge ausübten, liegt ein grofsartiger Zug, der leider unserer Zeit abhanden gekommen ist.

Schnütgen.

L. Cloquet. Tracts artistiques. L'art monumental No. I des Égyptiens et des Assyriens, No. II des Indous et des Perses, No. III de la Grèce

No. IV des Romains. Ed. Société de St. Augustin (Desclée, De Brouwer & Cie.) à Bruges.

Der anregende Universitätslehrer, der vielbeschäftigte Baumeister, der fruchtbare Schriftsteller findet noch Zeit, Elementarkurse über die antike Kunst herauszugeben. Die einzelnen, je 100 Seiten umfassenden, reich und namentlich sehr instruktiv illustrirten Hefte erscheinen für den überaus mäfsigen Preis von Fr. 1.50. Wie bei den einzelnen Völkern des Alterthums die Kunst, namentlich die Baukunst, sich entwickelt hat unter dem Einflusse der Religion, der sozialen Verhältnisse, des Klimas, des Materials, schildert der Verfasser in anschaulicher, auch dem Neuling zugänglicher Weise, überall die nämlichen allgemeinen Grundsätze als Mafsstab anlegend, aber auch die besondere Eigenart betonend. Die griechische Kunst kommt hierbei in ihren Vorzügen besonders zur Geltung, die römische in der Abhängigkeit von den Etruskern und den Griechen, aber auch mit dem Stempel des Wuchtigen, welchen die Römer ihren Bauten aufzudrücken vermochten als die Schöpfer des Bogens und des Gewölbes. Für die schnelle Gewinnung eines Ueberblicks über die Kunstthätigkeit der antiken Völker eignen sich diese Hefte, weil sie bestrebt sind, das Wesentliche zu betonen. D.

---

Décorations en style du moyen-âge. Pour Fêtes religieuses, Adorations perpetuelles, Processions, Triduums, etc. chez Josselin-Belhomme à Angers.

Immer dringlicher macht das Bedürfnifs sich geltend nach passenden Schmucksachen bei den im beständigen Wachsthum begriffenen kirchlichen Feierlichkeiten, mögen sie im Innern der Kirche sich vollziehen oder auf die Strafse sich ausdehnen. Fahnen, wie frische Guirlanden und Kränze, das einfachste und dankbarste Dekorationsmittel, reichen nicht mehr aus, und sonstiger solider Schmuck, wie ihn Kirchen und auch Private in Gestalt alter Stoffe und Teppiche aufbewahrten, geht immer mehr in die Brüche, ohne dafs sich ein ebenbürtiger Ersatz ergäbe, dessen Kosten heutzutage in der Regel solchem ephemeren Apparat gegenüber für viel zu hoch erachtet werden. Soll also passender Zierrath beschafft werden, nach der das Verlangen immer mehr sich geltend macht, dann mufs er würdig und dennoch wohlfeil sein Das Buntdruckpapier, ein im gröfsten Aufschwung begriffenes Fabrikerzeugnifs, mufs zu Hülfe genommen werden in Form von Bordüren, Rosetten, Wappen- und Inschriftschildern, Symbolen u. s. w., die auf Stoffe geklebt eine würdige Dekoration bilden können, wenn sie die nöthigen Dimensionen haben und sinnvoll sind, wie korrekt in Zeichnung und Farbe. An solchen Ziertafeln fehlt es in Deutschland fast ganz, und das Wenige, was hier an landläufigen Wappen- und Inschrifttafeln in die Erscheinung tritt, ist durchweg ebenso unschön, wie unrichtig. — In Frankreich ist kein Geringerer, als Graf Louis de Farcy, der berühmte Verfasser des grofsen Werkes »La Broderie du XI[e] S. jusqu'à nos jours«, bereits dreifsig Jahre eifrigst bemüht, diesem Mangel abzuhelfen, und der bezügliche, den vorstehenden Titel tragende farbige Prospektus, der unserem vorletzten (III.) Hefte beigelegt war, gibt von den Darstellungen, wie von der stilistisch-farblichen Behandlung der grofsen Farbendrucke, die er besorgt hat, eine hinreichende Vorstellung. Diese in romanischen und frühgothischen Formen gut gezeichneten und kolorirten Darstellungen haben zugleich den Vorzug liturgischer und symbolischer Korrektheit, und da die Preise sehr mäfsig sind, so verdienen sie für die Einführung bei uns die vollste Empfehlung, wenigstens bis zu der Zeit, dafs deutsche Künstler von Fähigkeit und deutsche Offizinen von Ruf es für der Mühe werth erachten, ihr Können nicht nur in den Dienst des Plakatenwesens, sondern auch sinnvollen und formschönen Festschmuckes zu stellen. Schnütgen.

---

Die Kunst im Hause. Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Dekoration und Ausstattung der Wohnung von Jakob von Falke. VI. Auflage. Wien 1897. Verlag von Karl Gerold's Sohn. (Preis 7,20 Mk.)

Für dieses ausgezeichnete Buch kann es kaum eine bessere Empfehlung geben, als das Erscheinen der VI. Auflage, welches der hochverdiente Verfasser leider nur um kurze Frist überlebt hat. Er starb am 8. Juni plötzlich in Lovrano bei Abbazia im Alter von 72 Jahren, sozusagen bis zum letzten Athemzuge litterarisch thätig. Objektive Forschung, vornehme Auffassung, edle und doch populäre Sprache zeichnen die zahlreichen Schriften des feinsinnigen, liebenswürdigen Schriftstellers aus, der aus dem beständigen Verkehr mit den Kunstgegenständen als Museumsdirektor, sehr umfassende Kenntnisse sich angeeignet hatte und um die Verbreitung korrekter kunstgeschichtlicher und künstlerischer Anschauungen unsterbliche Verdienste sich erworben hat. Am meisten hat hierzu das vorliegende Buch beigetragen, dessen VI. Auflage keiner besonderen Veränderungen bedurfte, trotz der grofsen Wandlungen auf dem Kunstgebiete in unseren Tagen. Der geschichtlichen Darstellung ist der I. Theil gewidmet, dessen vier Kapitel auf 152 Seiten das griechisch-römische Haus, die Wohnung im Mittelalter, im XVI. Jahrh., sowie im XVII. und XVIII. Jahrh. behandeln, in überaus lehrreichem, das Mittelalter etwas knapp fassendem, aber nicht unterschätzendem Ueberblicke. Der II., noch etwas ausgedehntere, wichtigere und schwierigere Theil bildet die Kritik, und worauf sie sich namentlich bezieht, deuten die Ueberschriften seiner sechs Kapitel an: Stil und Harmonie, Stil der Wandmalerei; Fufsboden und Wand; Beweglicher Wandschmuck, der Plafond; das Fenster und seine Dekoration, Glasgemälde und Vorhänge; Die Mobiliar-Ausstattung; Die künstlerische Ausstattung von Tisch und Tafel, die zugleich den Reichthum des Inhaltes und die Fülle theoretischer wie praktischer Belehrung ahnen lassen. Letztere richtet sich namentlich an die Frauen, denen deswegen auch als Appendix das letzte Kapitel gewidmet ist: Der Beruf der Frau zur Förderung des Schönen. Mögen die soliden Grundsätze, auf welche der konservative Verfasser sein System aufgebaut hat, noch lange in Geltung bleiben und auf diesem wichtigen Gebiete fortfahren den Geschmack zu beherrschen! Schnütgen.

Adolf Philippi, Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen, Nr. I, Die Kunst der Renaissance in Italien. I. Buch: Die Vorrenaissance: Die Bildhauer von Pisa — Giotto — Fiesole. Mit 50 Abbildungen. Leipzig 1897. Verlag von E. A. Seemann. (Preis 2 Mk.)

Die Geschichte der italienischen Renaissance steht schon lange im Vordergrunde der Kunstforschung und so eingehend und erfolgreich sind die Einzeluntersuchungen gewesen, dafs eine Zusammenfassung derselben auch in der Form populärer Belehrung nicht nur möglich, sondern sogar dringlich ist. Dafür kommt es nicht auf viele Details, sondern auf die leitenden Gesichtspunkte an, auf die klare Darlegung der genetischen Entwickelung an den Persönlichkeiten der mafsgebenden Künstler und an den Haupterzeugnissen ihres Geistes, insofern sie die Marksteine des Fortschritts sind. In diesem Sinne gelingt es dem Verfasser, den richtigen Ton zu treffen, indem er vom Standpunkte ihrer Ursprungszeit aus die Kunstgebilde betrachtet und vorurtheilsfrei analysirt, dem Leser überall durch begleitende Abbildungen die Kontrole ermöglichend. — Im I. Heft (dem er eine recht verständige und instruktive Apostrophe an seinen Freund Eisenmann über Kunstbetrachtung und Kunstschriftstellerei vorausschickt) behandelt er die jetzt allgemein als den Ausgangspunkt der Vorrenaissance betrachtete Bildhauerschule von Pisa, namentlich den älteren Niccolò und den jüngeren Giovanni Pisano, und seine anschauliche Erörterung hat grofse Überzeugungskraft, zugleich die begeisternde Wärme, welche das Interesse an der Sache steigert. Eine noch eingehendere Vergleichung der italienischen Gothik (welche er, im Unterschiede von Anderen, der Renaissance gegenüber entschieden betont) mit der französischen und deutschen auf dem Gebiete der Architektur, aber auch auf dem der Skulptur, würde die Gründlichkeit der Untersuchung noch gefördert haben. — Das zweite Kapitel ist hauptsächlich Giotto gewidmet, dem eigentlichen Begründer der italienischen Malerei, die aber an die Bildhauerei angeknüpft hat. Florenz steht im Vordergrunde mit seinen strengeren Formen, neben ihm Siena mit seinen weicheren Gestaltungen, und Fra Giovanni da Fiesole bringt das von Schönheit und Poesie, ja Verklärung erfüllte Bild zum Abschlusse. In seinen Grundanschauungen schliefst der Verfasser sich mit Vorliebe an Schnaase an, was für die Fortsetzung seines auf fünf Abtheilungen berechneten Werkes mit um so gröfserer Zuversicht erfüllt. D.

---

Caeremoniale für Priester, Leviten, Ministranten und Sänger zu den gewöhnlichen liturgischen Diensten von Dr. Andreas Schmid, Direktor des Georgianums in München. Mit 60 Abbildungen. Zweite vermehrte Auflage. Kempten 1897, Verlag von J. Kösel. (Preis 3 Mk., geb. 3,80 Mk.)

Von dieser vor Jahresfrist erschienenen, vortrefflichen, weil aus den Quellen geschöpften und durchaus praktisch gehaltenen Darstellung des römischen Ritus war schnell eine neue Auflage nothwendig geworden, und diese hat der Verfasser nach dem Vorbilde seines seligen Freundes, des unvergefslichen Thalhofer, der mit der Liturgik die kirchliche Kunstwissenschaft so geschickt und instruktiv zu verbinden wufste, zu erheblichen Erweiterungen der Abschnitte über bildende Kunst und Musik benutzt, welche gerade in dieser Verbindung ihren besonderen Werth haben. Was er über das Kirchengebäude und seinen Schmuck, über die Paramente und ihre Eigenschaften, über die Altäre und ihren Zierrath, über die hl. Gefäfse und ihre künstlerische Behandlung, wie über manche andere in den Bereich der Kunstthätigkeit zu ziehende kirchliche Einrichtungsgegenstände sagt, ist nicht nur korrekt und klar, sondern auch praktisch verwendbar dargestellt und die beigegebenen Textillustrationen, welche zumeist in Abbildungen alter (vielfach noch nicht veröffentlichter) Kunstgegenstände bestehen, sind, insoweit es sich um diese handelt, ausnahmslos geeignet, die Ausführungen und Anweisungen zu unterstützen. Einer weiteren Vermehrung derselben, wie des bezüglichen Textes, die für den auf diesem Gebiete so bewanderten Verfasser keine Schwierigkeit bietet, möchte daher angelegentlich das Wort geredet werden.

Schnütgen.

---

Der antiquarische Katalog 7, den Jacques Rosenthal in München unter dem Titel: „Literarische Seltenheiten. Bibliothekswerke." versendet, enthält eine grofse Anzahl merkwürdiger und werthvoller Bücher, deren korrekte Beschreibung als eine Bereicherung der bezüglichen Literaturzweige zu betrachten ist. Unter den zahlreichen Handschriften zeichnen sich einige Psalterien, Gradualien, Horarien, patristische Werke durch ungewöhnlichen Reichthum vortrefflicher Miniaturen aus, unter den vielen Inkunabeln mehrere Exemplare der Ars moriendi und alter Gebetbücher durch ihre Holzschnitt-Illustrationen und auch an den so seltenen Holztafeldrucken fehlt es nicht; sehr viel Begehrenswerthes für den Kulturhistoriker, Liturgiker, Sammler von alten Drucken und Buchillustrationen, für jeden ernsten Bücherliebhaber. D. H.

---

Das Porträt Seiner Eminenz des hochwürdigsten Herrn Kardinals und Erzbischofs Dr. Philippus Krementz, welches W. Forberg für den Kunstverlag von Ernst Pütz in Düsseldorf in Kupfer gestochen hat, ist ein in jeder Hinsicht gelungenes Blatt. Als Brustbild in ein ovales Medaillon mit Wappen, Sinnspruch und Namenszug sehr geschmackvoll gefafst, imponirt es durch die frappante Aehnlichkeit, die lebendige Auffassung, die vornehme Technik, welche in ihrer klaren, tadellosen Durchführung, wie in ihrer mafsvollen, feinen Stimmung für den milden Eindruck, den der Künstler erreichen wollte und mufste, sich ganz besonders empfahl und dem Bilde auch einen ungewöhnlichen künstlerischen Werth verleiht.

Schnütgen.





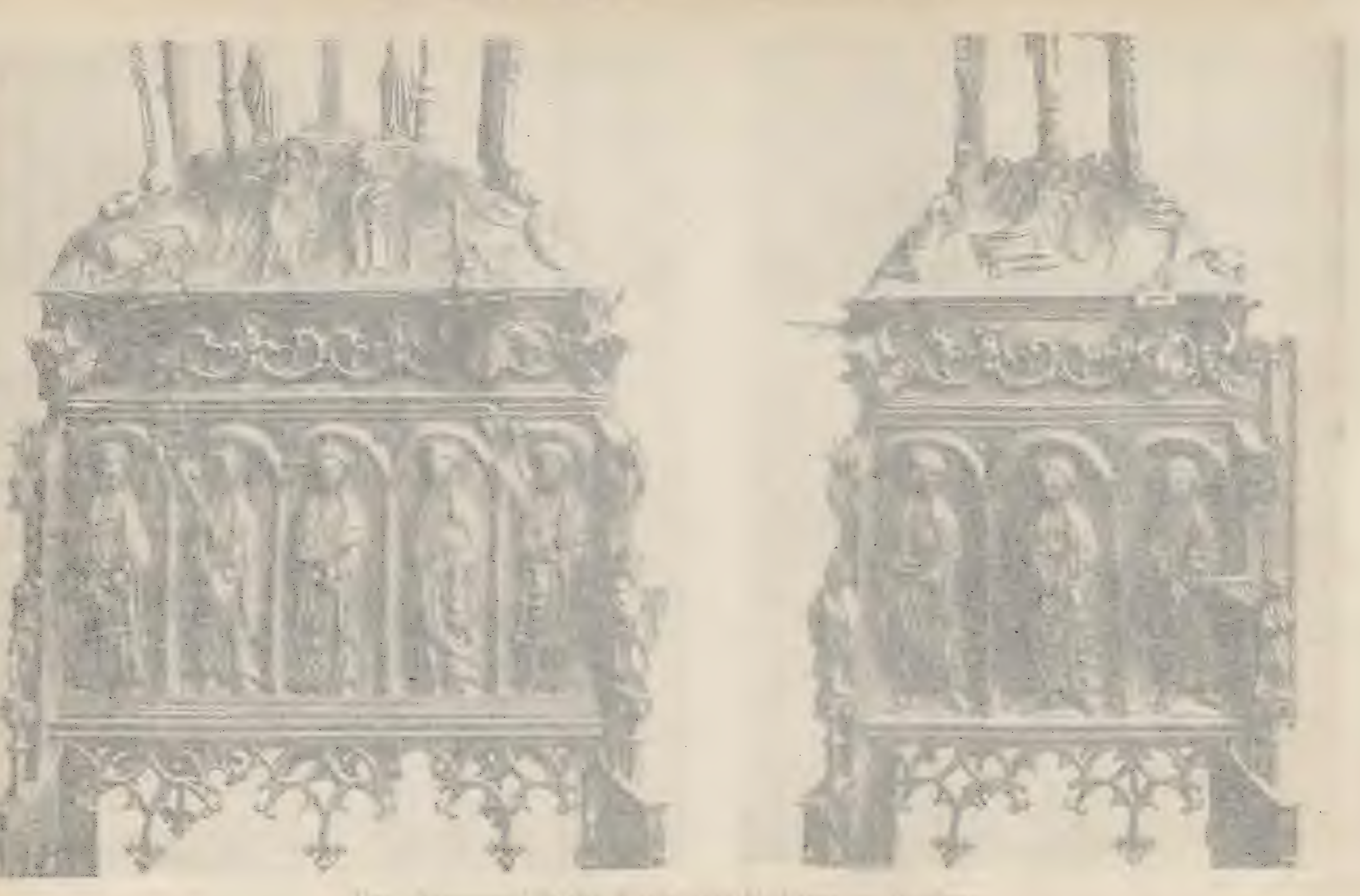
Das „Sakrarium" in der Kirche zum hl. Kreuz in Augsburg.

# Abhandlungen.

## Das „Sakrarium" in der Kirche zum hl. Kreuz in Augsburg.

[illegible]

[illegible]



# Abhandlungen.

## Das „Sakrarium" in der Kirche zum hl. Kreuz in Augsburg.

**Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Monstranz.**

Mit Lichtdruck (Tafel IV) und Abbildung.

In unbekanntem Jahre, doch zur Zeit, da Bischof Konrad der Augsburger Kirche vorstand, sonach zwischen 1150 und 1167, wurde dem zuerst in Muttershofen nordwestlich von Augsburg gegründeten und alsbald in die Nähe der Stadt nach Hammel verlegten Konvent regulirter Chorherren das dem hl. Kreuz geweihte Spital in der Stadt Augsburg selbst als Kloster überlassen. Dort trug sich am 11. Mai 1199 an einer konsekrirten Hostie ein Ereignifs zu, dessen Thatsächlichkeit durch eine vier Tage später ausgestellte, im Original noch vorhandene Urkunde des als Augenzeuge berichtenden Bischofs Udalschalk von Augsburg[1]) wie durch die Berichte der Annalisten[2]) aufser Zweifel gestellt ist. Den Thatbestand bezeichnen die Annalisten kurz und deutlich mit den Worten: *„Augustae mutatum est corpus Domini in carneam speciem"* oder *„in cruentam carnem"*. Die also verwandelte Partikel wurde sorgfältigst aufbewahrt und bildete alsbald den Gegenstand eifriger Verehrung von Nah und Ferne,[3]) wie das noch heute der Fall ist.

Für dieses Heiligthum ward ein silberner Schrein hergestellt, welcher sich, wenn auch durch Verstümmelungen und Zuthaten verändert und in eine Monstranz umgewandelt, in seinen wesentlichen Theilen bis auf unsere Zeiten erhalten hat. Dieser Schrein soll im folgenden nach seinem Entstehen und den ihn unmittelbar berührenden Wandlungen zum erstenmal eingehend untersucht und an der Hand der beigegebenen Abbildungen (welche auf der Lichtdrucktafel die Rückseite und Seitenansicht, im Text die Vorderseite zeigen) genau beschrieben werden. Da das hl. Gefäfs mit Ausnahme weniger Tage im Jahre fortwährend in liturgischem Gebrauche steht und daher der Forschung entrückt ist, da ferner gerade der interessanteste und hier vor allem zu besprechende Theil dieser merkwürdigen Monstranz durch spätere Zuthaten verdeckt ist, deren Entfernung nur mit Schwierigkeiten bewerkstelligt werden kann, so erklärt es sich leicht, dafs Abbildungen, welche auch nur einigermafsen der kunsthistorischen Forschung zu genügen vermöchten, bisher nicht vorhanden waren und genaue Untersuchungen über das Alter des Kunstwerkes unterbleiben mufsten. Nur durch das weitestgehende Entgegenkommen des derzeitigen Kustos der hl. Kreuz-Kirche Hochw. Herrn August Walter, wurde ich in Stand gesetzt, alle hier in Betracht kommenden Theile aufs genaueste zu untersuchen und den ältesten Bestandtheil der Monstranz photographisch nachbilden zu lassen, ein Entgegenkommen, wofür dem genannten Herrn auch öffentlich und im Namen der kunsthistorischen Forschung aufrichtiger Dank gebührt.

**1. Geschichtliches.** Die Chronik des Klosters hl. Kreuz in Augsburg, welche freilich nur in jüngeren Abschriften erhalten zu sein scheint, berichtet die Stiftung des Schreines zum Jahre 1205 und schreibt sie dem Marschalk Ulrich von Rechberg und seinen Gemahlinnen Adelheid und Perchterad zu. Der zweite Theil dieser

---

[1]) Abgedruckt aus dem Original durch Stadtarchivar Herberger im »34. Jahresber. d. hist. Ver. von Schwaben f. 1868« S. 7. Das Original wird im Stadtarchiv aufbewahrt und gibt zu Bedenken hinsichtlich der Echtheit — es wurden solche übrigens nie erhoben — weder durch die äufsere Form noch durch die Zeugenreihe den geringsten Anlafs.

[2]) Gleichzeitige, von einander unabhängige Nachrichten bieten die „annales s. Rudberti Salisburgensis" (»Mon. Germ. hist.« SS. 9, 779), die „annales Marbacens." (ebda. 17, 169; Marbach ein Kloster im Elsass) und die „annal. Scheftlar. maiores" (ebda. 17, 337; Schäftlarn ein Kloster in Oberbaiern), die ersten zwei zum Jahre 1199, die letzteren, welche häufig in den Jahreszahlen irren, zum Jahre 1200.

[3]) Auch diesen für die im Folgenden berichtete Thatsache einer so kostbaren Stiftung durch ein auswärtiges Geschlecht bemerkenswerthen Umstand notiert der Elsässer Annalist („Ann. Marb." l. c.: *Ad cuius rei novitatem non tam de propinquis regionibus quam et de longinquis partibus terre multitudo maxima confluit et multa ibi Dominus miracula in laudem nominis sui operatur).*

Nachricht findet unmittelbare und sicherste Bestätigung durch eine die Stifter bezeichnende Inschrift auf dem Deckel des Schreines; wir werden uns mit derselben bei Beschreibung des Schreines zu beschäftigen haben. Dagegen ist die Zeitangabe allein durch den Chronisten, nicht auch durch eine inschriftliche Jahreszahl verbürgt. Dieser Umstand fordert zur vorsichtigsten Prüfung auf.

Die Stifterinschrift auf dem Sakrarium benennt zwei Gemahlinnen Ulrichs Marschalks von Rechberg als Mitstifterinnen. Es lag demnach zwischen der Absicht der Stiftung, welche selbstverständlich vor 1199 nicht entstehen konnte, und dem Abschlusse der Stiftung durch Uebergabe des Sakrariums an die Kirche ein längerer Zeitraum; die erste Gemahlin Ulrichs, mit der er gemeinsam den Entschlufs der Stiftung fafste und zur Ausführung der Stiftung Mittel auswarf, war gestorben und Ulrich hatte vor Vollendung des Kunstwerkes eine zweite Gemahlin genommen, welche sich auch an der Stiftung betheiligen wollte und zur glänzenderen Ausführung des Werkes gleichfalls eine Summe beisteuerte.

Dieser zur Erklärung der Inschrift nothwendig vorauszusetzende Thatbestand läfst die Zeitangabe des Chronisten in einem günstigen Lichte erscheinen. Man wird sich nämlich fragen müssen, wie der Chronist eben auf das Jahr 1205 verfiel, wenn er sich hierin nicht auf alte Nachrichten stützen konnte; näher lag ihm doch, wenn er aus der Luft greifen wollte oder mufste, das Jahr des Wunders 1199; denn die Nennung von zwei Gemahlinnen als Mitstifterinnen hätte den mittelalterlichen Chronisten schwerlich zu chronologischen Reflexionen veranlafst. Zudem mufs man der Annahme, dafs die Beschaffung eines so überaus kostbaren Sakrariums für das von Nah und Fern verehrte Heiligthum im Kloster gleichzeitig nach Zeit und Umständen notirt wurde, von vornherein einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit zuerkennen.

Allein wir sind in den Stand gesetzt, das Alter dieser chronikalischen Nachricht selbst auf einen terminus post quem non zu bestimmen und dieselbe bis zu einem ziemlich hohen Zeitpunkt mit Sicherheit hinaufzudatiren. Diese Nachricht setzt sich nämlich zusammen aus der Zeitangabe und aus der Mittheilung zweier an dem Sakrarium angebrachten Inschriften; nun ist aber die eine dieser beiden Inschriften am Sakrarium durch eine an demselben im Jahre 1346 vorgenommene Verstümmelung bis auf wenige Buchstaben zerstört worden; es wird darauf noch zurückzukommen sein; also geht der chronikalische Bericht sicher auf Nachrichten zurück, welche vor dem Jahre 1346 liegen. Bis zu dieser Zeitgrenze aber konnte, wenn wirklich etwa gleichzeitige schriftliche Aufzeichnungen dem Chronisten nicht vorlagen, selbst die Tradition das Jahr der Stiftung in völlig glaubwürdiger Weise überliefern.

Hier nun tritt ergänzend und bestätigend die urkundliche Ueberlieferung ein. Ein Ulrich von Rechberg wird in Urkunden von 1179—1200 wiederholt genannt; seit 1194 erscheint er mit dem Marschalkentitel.[4]) Zwar kommen in Urkunden des XIII. Jahrh. noch zwei Ulriche von Rechberg vor, einer 1215, ein zweiter 1255; aber keiner von beiden legt sich den Marschalkentitel bei. Da die dem XIV. Jahrh. angehörigen Marschalken von Rechberg aus stilistischen Gründen als Stifter nicht in Betracht kommen können, so darf die Identität des Stifters mit dem von 1179 bezw. 1194—1200 urkundlich bezeugten Ulrich Marschalk von Rechberg als erwiesen gelten. Gleichwohl ist das durch den Chronisten in glaubwürdiger Weise bezeugte Jahr 1205 als Jahr der Uebergabe des Sakrariums festzuhalten; denn wenn auch Marschalk Ulrich in Urkunden nach 1200 nicht mehr genannt wird, so kann er doch sehr wohl noch einige Jahre gelebt haben; weisen doch auch seine Regesten von 1179—1200 wiederholt gröfsere als nur fünfjährige Lücken auf. Marschalk Ulrich ist ein Ahne des noch blühenden gräflichen Hauses Rechberg, dessen Stammburg sich unweit des schwäbischen Städtchens Gmünd erhebt.

Für die Zeit um 1200 als Stiftungszeit des Sakrariums treten endlich auch sehr charakteristische Stileigenthümlichkeiten ein, deren Besprechung dem zweiten Theil dieser Erörterung vorbehalten werden mufs.

Nach all dem mufs das Jahr 1205 als Jahr der Vollendung und Uebergabe des Sakrariums an die Kirche zum hl. Kreuz für durchaus glaubwürdig überliefert gelten.

Das Sakrarium ist inschriftlich weiterhin nach seiner Provenienz bestimmt. Eine Inschrift auf dem Deckel des Schreines vermeldet näm-

[4]) Vergl. die Rechberger Regesten bei Chr. Fr. Stälin »Wirtemberg. Gesch.« 2, 608.

lich den Künstler und seinen Aufenthaltsort. Es ist ein Erzeugnifs schwäbischen Kunstfleifses; Konrad von Lindau nennt sich sein Meister. Unter den verschiedenen Orten dieses Namens kann hier nur Lindau im Bodensee in Betracht kommen.

Das von Marschalk Ulrich gestiftete Gefäfs blieb in seiner ursprünglichen Gestalt länger nicht als 140 Jahre erhalten. Im Jahre 1346 wurde die schon erwähnte Verstümmelung vorgenommen, bestehend in einem Ausschnitte aus der Vorderseite. Der Zweck dieser Verstümmelung war, das Heiligthum, welches bisher in dem Schrein, den Blicken unzugänglich, verschlossen war, durch den Ausschnitt sichtbar zu machen. Es wurde nämlich in diesen Ausschnitt eine silberne, vorne mit Krystallglas versehene Kapsel eingefügt, in welcher das Heiligthum geborgen wurde. Das Datum der bezeichneten Veränderung ist durch eine Inschrift auf der Kapsel sichergestellt.

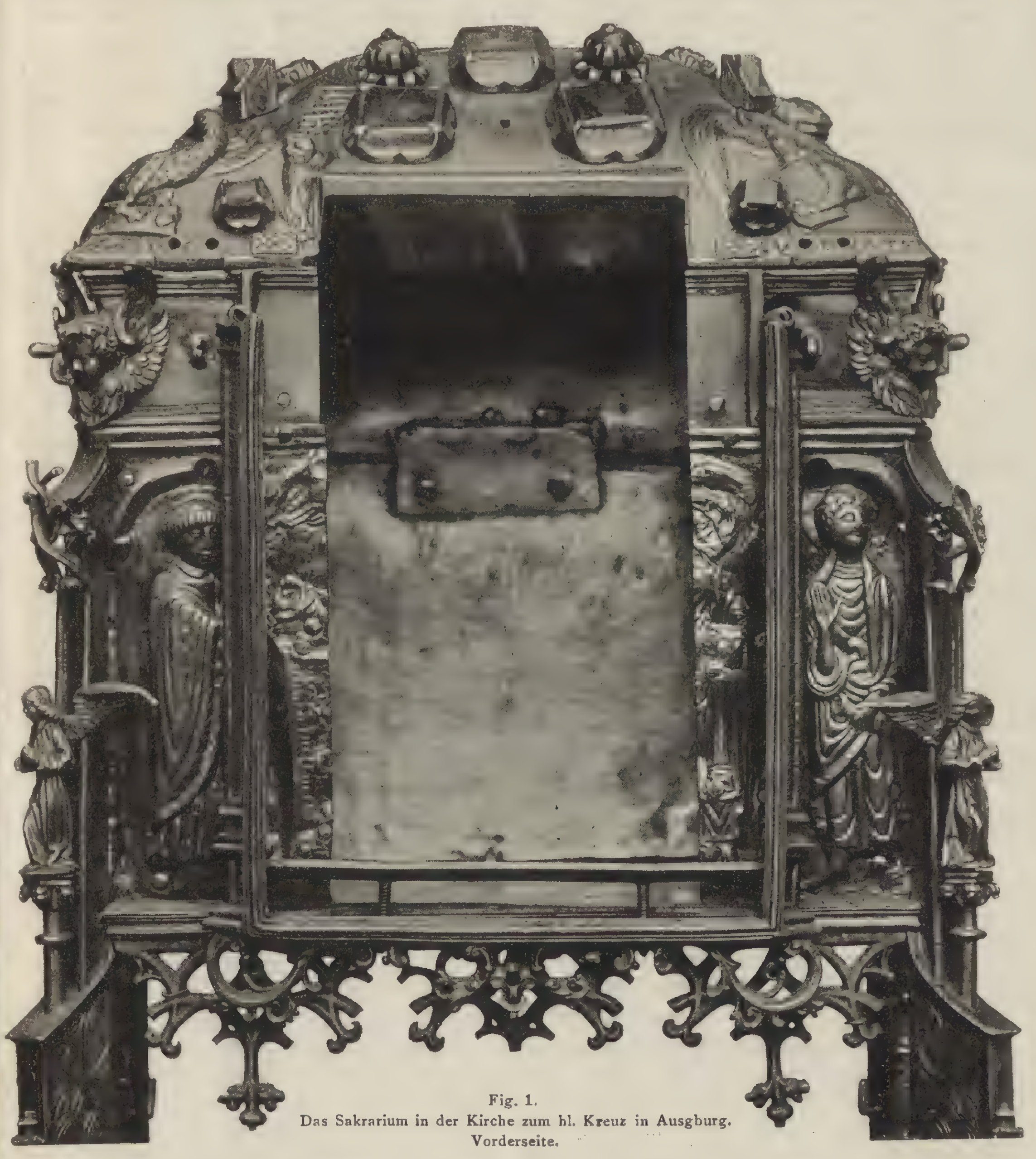


Fig. 1.
Das Sakrarium in der Kirche zum hl. Kreuz in Ausgburg.
Vorderseite.

Dieses Datum ist von besonderem Werthe. Durch dasselbe erhalten wir nämlich für eine sehr primitive Form der Monstranz, welche uns deren Entwicklung in ihren ersten Anfängen zeigt, einen sicheren Zeitpunkt. Denn es steht aufser Zweifel, dafs die öffentliche Schaustellung der heiligen Gestalt, wie dieselbe seit den ersten Dezennien des XIV. Jahrh. unter dem Einflufs des damals zur bleibenden Einrichtung werdenden Frohnleichnamsfestes allmählich in Uebung kam, zum Anbringen des Ausschnittes am Schreine von hl. Kreuz Veranlassung gab. Ob man auf diese primitive Weise, den Zweck zu erreichen, deshalb verfiel, weil die künstlerische Form für die neue Art der Verehrung noch nicht gefunden war, oder ob man sich mit dem Ausschnitt begnügte, um das kostbare Sakrarium, wenn auch in verstümmelter Form, zu erhalten, läfst sich freilich nicht entscheiden. Immerhin wird das Sakrarium von hl. Kreuz, soviel ich übersehen kann, die früheste datirte eucharistische „Monstranz", dieses Wort in seiner etymologischen Bedeutung genommen, darstellen und ist es für die Geschichte der Entwicklung der Monstranz von Bedeutung, für Süddeutschland nunmehr den Zeitpunkt nachweisen zu können, wann die öffentliche Schaustellung der konsekrirten Gestalt in Aufnahme kam.

Im Jahre 1494 wurde das Kästchen nach unten zu mit vier über Eck gestellten Füfsen versehen, welche sich an den Kanten des Schreines als figurenbesetzte Fialen verlaufen, und durch eine unter dem unteren Rande des Schreines hinlaufende Maafswerkverzierung verbunden sind, nach oben mit einer reichen gothischen Bekrönung ausgestattet und auf diese Weise in eine der Anordnung der gothischen Monstranz sich nähernde Gestalt von 59 *cm* Höhe gebracht. Es war dies das Werk des berühmtesten aus der weitberühmten Augsburger Goldschmiedezunft, Georg Selds, welcher sich durch eine Inschrift als Meister dieses Werkes bezeugt. Doch haben wir uns hier mit seiner Leistung nicht weiter zu befassen. Dagegen ist eine andere Zuthat zu erwähnen, weil sie die Form des alten Schreines etwas umgestaltete, nämlich das der Renaissancezeit angehörige, fein ornamentirte Zwischenglied, welches, unter gleichzeitiger Ueberhöhung des Ausschnittes durch Wegnahme eines die ganze Breite des Ausschnittes umspannendes Stückes des Deckels, zwischen dem oberen Rande des Schreines und dem unteren Rande des Deckels eingeschoben wurde. Weitere Umgestaltungen und Zuthaten vollzogen die folgenden Jahrhunderte. Ihrer eingehendere Erwähnung zu thun, liegt aufserhalb der Aufgabe dieser Besprechung, da sie das ursprüngliche Sakrarium unberührt liefsen.[5]

2. **Beschreibung.** Das von Ulrich Marschalk von Rechberg und seinen beiden Gemahlinnen gestiftete Sakrarium hat die Form eines länglich viereckigen Reliquienschreines mit nach allen vier Seiten walmartig in konvex geschwungener Linie gehobenem Deckel. Es ist aus Silber gefertigt, aufsen vergoldet und mit getriebenen Figuren, in Silber gefafsten Steinen und Silberkugeln und eingravirten Inschriften und Ornamenten geziert. Die Länge des Schreines beträgt 14,8 *cm*, die Höhe 9 *cm*, die Breite 10,2 *cm*; Höhe des Deckels 4,2 *cm*, Breite des in der Mitte der Vorderseite angebrachten Ausschnittes 6 *cm*. Die bildlichen Darstellungen, die Ornamente und Inschriften sind folgende:

A. Auf dem Schreine und zwar auf der Rückseite und den beiden Schmalseiten, sowie auf der Vorderseite rechts (vom Beschauer) sind die 12 Apostel mit Christus, unter romanischen, auf spiralförmig kanelirten Säulchen ruhenden Arkaden stehend, so vertheilt, dafs auf die Rückseite fünf, auf jede Schmalseite drei, auf die Vorderseite zwei Figuren treffen. In der Mitte der rückseitigen Gruppe steht Christus, durch Kreuznimbus und die zum sogenannten lateinischen Segen erhobene Rechte kenntlich gemacht; die Linke hält die Schriftrolle. Zur Rechten Christi Petrus mit dem Schlüssel als Attribut, überdies durch die Petrustonsur gekennzeichnet; zur Linken Paulus, an dem glattgeschorenen Kopf (Paulustonsur) erkenntlich, ein Buch mit der zum Zeichen der Ehrfurcht verhüllten Linken tragend. Die übrigen Apostel sind nicht durch Attribute unterschieden noch sonstwie bezeichnet. Sie haben die Rechte zum Redegestus erhoben und tragen in der Linken (einer in der erhobenen Rechten) die Rolle, einer ein Buch. Alle sind

[5]) Diese finden sich zusammengestellt in einem aus der Feder des Kunstkenners F. Butsch stammenden Artikel der »Allgem. Zeitung« (2. Beil. zu Nr. 152 v. 3. Juni 1887), in welchem auch zum ersten Male der Meister des Schreines und der der Gothisierung bekannt gemacht wurden.

nimbirt und, soviel sich erkennen läfst, gebartet. Die Kleidung ist die antike, bestehend in langem Untergewand (Tunika) und reich gefaltetem, kürzerem Obergewand (Toga).

Die Vorderseite links zeigt einen Mann in priesterlicher Kleidung, bartlos und mit Mönchstonsur, ohne Nimbus, die hl. Hostie mit dem Daumen und dem Zeigefinger der Rechten vor sich hin in Schulterhöhe haltend. Der Priester wird durch die gleich zu besprechende Beischrift als Propst Berchthold von hl. Kreuz bezeichnet, unter dessen Amtsführung sich das Wunder an der hl. Hostie zutrug. Ueber der Figur erscheint von der andern Seite her die segnende „dextera Dei". Diese aus dem christlichen Alterthum sich herleitende symbolische Andeutung der Gottheit[6]) soll das Wunder als die unmittelbare Wirkung der göttlichen Allmacht charakterisiren und ist eine treffliche Illustration zu den Worten der bischöflichen Beurkundung desselben: „divina faciente ac operante potentia".

Neben der Figur des Propstes zeigen sich die Reste einer Inschrift, nämlich je 2—3 Anfangsbuchstaben von acht untereinander stehenden Schriftzeilen. Diese Inschrift, welche durch den Ausschnitt vom Jahre 1346 zerstört wurde, ist in den Bericht der Chronik von hl. Kreuz über das Sakrarium aufgenommen und dadurch erhalten worden. Ich gebe die in romanischer Majuskel eingravirte Inschrift in der Art wieder, dafs die auf dem Schrein noch vorhandenen Buchstaben in Majuskel, die der Chronik entnommenen Ergänzungen in Minuskel gedruckt erscheinen.

*BERchtoldus pre-*
*POSitus sancte crucis*
*INDignus sub*
*QVo facta*
*ESt revela-*
*Tio corporis*
*ET sanguinis*
*DNi (-domini)*

Auf jeder Zeile (mit Ausnahme der Schlufszeile) fehlen im Durchschnitt 8 Buchstaben; nur die zweite überschreitet mit 16 Buchstaben dieses Mittel bedeutend; doch läfst sich durch die Annahme von zwei sehr gewöhnlichen Abkürzungen (9 für us und sce für sancte) die Zahl der fehlenden Buchstaben auf 11 einschränken. Das Schwanken zwischen 6 und 11 Buchstaben (4. und 2. Zeile) findet seine hinreichende Erklärung in den unregelmäfsigen Zwischenräumen der Buchstaben, wie sie sich selbst an den geringen erhaltenen Resten feststellen lassen. Damit schwindet jedes Bedenken gegen die Authentizität der von der Chronik überlieferten Form der Inschrift, welche in völlig sachgemäfser Weise die erhaltenen Inschriftreste ergänzt und durch diese Reste hinwiederum mit günstigstem Erfolge die Probe ihrer Verlässigkeit besteht.

Es entsteht nun die Frage, ob sich auf der Vorderseite noch weitere Darstellungen, Inschriften oder Verzierungen befanden, welche der Veränderung von 1346 zum Opfer fielen. Die Breite des Ausschnittes beträgt 6 *cm.* Die Inschrift beanspruchte etwa 2,6 *cm* von der Breite des Ausschnittes, die Ergänzung des Apostels mit dem zugehörigen Säulchen 0,9 *cm.* Es bleibt sonach in der Mitte ein Raum von 2,5 *cm,* welcher sicherlich irgendwie ausgefüllt war. Eine Inschrift trug diese Fläche kaum; man darf wohl annehmen, dafs eine solche, an so hervorragender Stelle angebracht, von der Chronik verzeichnet worden wäre. Es wird also eine figürliche Darstellung oder ein Zierstück die mittlere Fläche ausgefüllt haben; ich wage es nicht, mich für eine dieser beiden Möglichkeiten zu entscheiden, noch über den Inhalt einer etwaigen Darstellung eine Vermuthung auszusprechen.

B. Der Deckel ist durch folgende Darstellungen, Inschriften und Ziergegenstände geschmückt: In den vier Ecken, die abgerundeten Kanten theilweise verhüllend, die nimbirten Evangelistensymbole. Auf der Vorderseite über dem Ausschnitt drei grofse, viereckige, in vergoldetem Silber gefafste Steine, zu beiden Seiten des oberen Steines eine in Silber gefafste Silberkugel; ein weiteres Zierstück zwischen den beiden unteren Steinen, wohl auch eine Silberkugel, ist weggebrochen. Seitwärts links von dieser Verzierung bemerken wir eine Inschrift; sie gehört zu der kleinen, in betender Stellung darunter knieenden Figur und ist für die Kunstgeschichte von besonderem Interesse, weil sie den Künstler und seine Herkunft vermeldet: „† *Conradus de Lindowe fecit me pro quo orat[e]*".

Die Schmalseiten werden ausgefüllt durch je eine nimbirte, in knieender Stellung betende,

[6]) Vergl. Fr. X. Kraus »Gesch. d. christl. Kunst« 1, 118.

nach der Vorderseite des Schreines gewendete Figur, rechts ein Mann, links eine Frau, jener in langem gegürtetem Gewande, diese mit verhülltem Haupte, gegürtetem, mit langen Prunkärmeln versehenem Untergewande und Ueberwurf.

Auf der Rückseite des Deckels ist Mariä Verkündigung dargestellt. Maria hat sich vom Stuhle erhoben und vernimmt stehend mit einem Gestus der Verwunderung die Botschaft des eben erschienenen Engels, welcher in der Linken einen in die heraldische Lilie ausmündenden Stab hält, während er die Rechte zum Redegestus erhebt.

Um den unteren Rand des Deckels läuft eine auf der rechten Schmalseite beginnende Inschrift, welche an einzelnen Stellen durch die Scharnieren verdeckt oder durch Löcher zerstört ist, auf der Vorderseite aber an der Stelle des Ausschnittes beseitigt, jedoch auf dem horizontalen Abschlufs der Ausschnittüberhöhung mit Renaissancelettern ergänzt wurde. Ich gebe die Inschrift in der Weise, dafs die verdeckten und die durch Löcher zerstörten Buchstaben in runden, die auf dem Ausschnittabschlufs ergänzten Worte in eckigen Klammern beigefügt werden: † *V̊lricus ma(rsc) alcus de Rehcperc et uxores . e(ius . A)dilheidis . et . Perhcterad(is.) hoc sacrarium pro remedio . animaru(m.) suarum . huc . (o)p [obtulerunt pro quibus] bu(s) o(r)ate.*

Das Werk verräth einen tüchtigen Künstler. Den Apostelfiguren verleiht statuarische Ruhe den Charakter des Würdevollen. Die Milde und Güte des Heilandes ist nicht blofs in der segnenden Hand, sondern noch deutlicher und inniger in der leichten Neigung des Hauptes zum Ausdruck gebracht. Sehr natürlich und mit geringen Mitteln, dabei durchaus ruhig und der Idee der Persönlichkeit entsprechend ist die in der hl. Jungfrau bei der Verkündigung des Engels entstehende Gemüthsbewegung geschildert. In einem Gegensatz zu der bei aller inneren Bewegung beobachteten Zurückhaltung und Ruhe bei Maria steht das plötzliche Erscheinen des Engels, dessen rasche und eben erfolgte Ankunft durch die Bewegung der Gewandfalten angedeutet ist. Die Ausführung im Einzelnen ist sehr sorgfältig; man beachte etwa die Hände, insbesondere die elegante Handführung bei der Figur des Propstes; aber diese Figur, die besterhaltene von allen, zeugt auch von einem tüchtigen Können in der Bildung der Gesichtszüge. Der Faltenwurf ist bei sehr reicher Anordnung meist natürlich.

Es sind noch einige stilistische Bemerkungen anzufügen, welche die Entstehungszeit des Schreines vom kunsthistorischen Standpunkt aus zu beleuchten geeignet erscheinen. Hinsichtlich der Gewandung ist als höchst charakteristisch der Prunkärmel der betenden Frau zu besprechen. Diese Form weiter Aermel kam bald nach Beginn des letzten Drittels des XII. Jahrh. in Aufnahme, machte jedoch, nachdem schon im Jahre 1195 ein Konzil gegen diese kostspielige Mode aufgetreten war, im ersten Viertel des XIII. Jahrh. einem ärmellosen Obergewande Platz.[8]) — Was sodann die Schriftzeichen betrifft, so kommt die lateinische Unciale zur Anwendung; abweichend jedoch sind gebildet die Buchstaben M (Ϻ) und A (A), während bei den Buchstaben E und D die Formen der lateinischen Unciale abwechselnd mit den Formen Ͼ (offenes E) und ծ gebraucht werden. Allein diese Formen für M und A, sowie die abweichenden Formen von E und D waren gerade um 1200 in Metallinschriften deutscher Herkunft sehr gebräuchlich.[9])

Es sprechen somit auch stilistische Eigenthümlichkeiten für den Anfang des XIII. Jahrh. als Entstehungszeit des Werkes.

Die im Jahre 1346 eingefügte Kapsel, welche wegen der dem Heiligthum schuldigen Ehrfurcht nicht zur Abbildung gebracht werden konnte, ist ein silbernes, rechteckiges Gefäfs vorne mit überragendem Rande, in welchen das Krystallglas eingespannt ist, und mifst ohne Rand 7,9 × 4,5 bei einer Tiefe von 3,8 *cm*; mit dem Rande 9,8 × 6,4 *cm*; die Vorderseite, oder genauer der Rand der Kapsel ist durch einen später hinzugefügten, ganz mit Edelsteinen besetzten Schild (11,2 × 8,6 *cm*) verdeckt. Auf den die Kapsel seitlich schliefsenden Flächen ist in gothischer Majuskel eine dreizeilige, erhabene Inschrift angebracht; der Grund ist bei der oberen und unteren Zeile schwarz, bei der mittleren roth; die Buchstaben sind silbern. Die Inschrift, in schlechten Leoninischen Versen

[8]) H. Weiss »Kostümkunde« II², 362 ff.

[9]) So finden wir dieselben Formen von A, E und M in Konstanzer Siegeln aus den Jahren 1190 und 1211 bei Fr. v. Weech »Cod. Salem.« I Tafel I, 2 und Tafel II 5, 6; die Form für D auf dem von der hl. Elisabeth († 1231) gestifteten silbernen Becher im Hospital zu Trier, abgebildet bei H. Otte »Handb. d. kirchl. Kunstarchäologie« I⁵, 405.

abgefafst, lautet: „*Anno . milleno . ter . C . XL . quoque . seno . hoc . vas . effecit . Johan . aurifaber . ob . honorem . vivifice , crucis . ut . servet . tis . Criste . cruorem*". Das drittletzte Wort ist offenbar von dem des Latein unkundigen Goldschmid verschrieben für *tibi.* Goldschmiede Namens Johann gab es um jene Zeit in Augsburg wenigstens zwei; in Urkunden von 1355 werden als solche genannt Johannes der Hofherr und Hans der Riederer; der letztere scheint mit bedeutenden Aufträgen betraut worden zu sein; die Stadt bezahlte ihm i. J. 1369 für eine nicht näher bezeichnete Arbeit 85 Gulden.[10])

Der Werth dieser Kapsel liegt weniger in ihrer künstlerischen Ausstattung, die ja, soweit ursprünglich, sehr einfach ist, als vielmehr in ihrer kunsthistorischen Bedeutung, indem sie uns durch ihre, bisher völlig unbekannte Inschrift ein sicheres Datum für die Umwandlung des Schreines in eine Monstranz gibt, wodurch ein für die Entwicklungsgeschichte der Monstranz höchst bedeutsamer Punkt eine sichere chronologische Grundlage gewinnt.

Augsburg. Alfred Schröder.

[10]) Gütige Mittheilung des Herrn Dr. Ad. Buff, städt. Archivars.

## Neue Monstranz spätgothischen Stils.

Mit Abbildung.



Als es sich jüngst, auf Grund der grofsmüthigen Gabe einer frommsinnigen Stifterin, um die Beschaffung einer grofsen Monstranz für die Pfarrkirche von Appenzell handelte, ergab sich für die Lösung dieser, von dem bestellenden Pfarrer mit Recht sehr ernst genommenen, Aufgabe alsbald der Luzerner Goldschmied Bossard, der durch grofse Reisen, sorgfältiges Studium, vielfache Restaurirungen und Nachbildungen mit den charakteristischen Formen des mittelalterlichen Goldschmiedegewerkes durchaus vertraut, zugleich die verschiedenen Techniken desselben in hohem Mafse beherrscht. Es war von ihm und seinem geläuterten Geschmack eine durchaus tüchtige Leistung zu erwarten. Dafs diese Erwartung nicht getäuscht ist, beweist die photographische Abbildung, die unser verehrter Mitarbeiter Pfarrer Denier mit mehrfachen Notizen mir vorzulegen die Güte hat, und an welche ich die nachstehende Beschreibung anknüpfe, leider ohne das gewifs um so bestechender wirkende Original gesehen zu haben.

Dafs dieses durch seinen grofsartigen Aufbau, wie durch seine reichen Gliederungen imponirende Geräth (93 *cm* hoch, 13 Pfd. schwer) aus der genauen Kenntnifs der spätmittelalterlichen Goldschmiedeformen herausgewachsen ist, verräth es auf den ersten Blick, und dafs ihm namentlich die für Süddeutschland charakteristischen zu Grunde gelegt sind, verdient im Allgemeinen entschiedene Anerkennung. Diese Formen sind zu einem selbstständigen, eigenartigen Organismus vereinigt worden, der in alleweg den Stempel des Alten trägt, ohne Kopie desselben zu sein, bis auf die Architektur, für welche der Künstler an das vom Besteller bezeichnete Vorbild (Monstranz von Chur) wohl zu enge sich angeschlossen hat. Der Fufs mit Schaft und Knauf ist eine vorzügliche Lösung, und wenn die starken, gehäuften Profilirungen des mit Recht in die Breite entwickelten Untersatzes etwas schwer erscheinen möchten, dann wird nicht übersehen werden dürfen, dafs dem mächtigen Aufbau eine schmächtigere Behandlung nicht entsprochen haben würde. Auch die mit gröfster Sorgfalt gravirten Mafswerkblenden des Fufses wie des Schaftes, die Art, wie dieser durch das spätgothische Schuhmotiv vermittelt aus jenem hervorwächst, den schöngeformten Knauf aufnimmt und durch aus zwei sich auslösenden Hohlkehlen gebildete Ausladung den Uebergang zum Gewölbetrichter gewinnt, läfst nichts zu wünschen übrig. Der letztere ist, wie bei vielen süddeutschen Monstranzen des Mittelalters, etwas kurz gerathen und der üppige, aus verschnittenem Blattwerk gebildete Blattkranz vermag, trotz der auf den Seiten schwebenden Engel, dieses Mifsverhältnifs nicht recht auszugleichen. Die darauf liegende zinnenbekrönte Plattform bildet in ihren Umrissen die Grundlage für den architektonischen, in drei Etagen sich verjüngenden Tabernakelaufbau, der den spätgothischen, etwas wilden Charakter

viel mehr in seinen ornamentalen Details, als in seinem konstruktiven Gerippe zum Ausdruck bringt, gemäfs seinem Vorbilde. Zwei durch ihre Frontstellung um so breiter erscheinende, durch Zierdienst mit Base und Kapitell eigenthümlich gegliederte Pfeiler sowie vier den Glascylinder mit der Lunula flankirende und markirende Säulchen tragen zunächst die untere Etage, die durch einen aus Bögen, Wimpergen, Fialen zusammengesetzten, sehr hohen Kranz abgeschlossen wird. Ein ähnlich gestalteter Reif schliefst die zweite Etage ab und wiederholt sich am Fufse des Baldachins, der mit einem Kreuzchen das Ganze bekrönt. Der Glascylinder, in dem zwei gut modellirte knieende Engel die goldene, edelsteinverzierte Lunula tragen, wird von zwei Standbildchen (St. Mauritius und St. Bonifatius) flankirt, die einen vortrefflichen stilistischen Eindruck machen. Die dem Auge nur im Profil sich darbietenden Figürchen St. Petrus und St. Paulus nehmen sich, zumal mit ihrem schweren Baldachin, auf der Photographie nicht vortheilhaft aus. Am wenigsten befriedigen die beiden (dem Churer Muster nachgebildeten) Flankirthürme, die über den beiden gröfseren Figuren sich erheben und zu deren breiten, durch je ein Figürchen (St. Nicolaus von der Flue und Karl Borromäus) wohl etwas zu dürftig belebten Flächen die auskragenden Frauenschuhe u. reich durchbrochenen Helme in keinem rechten Verhältnisse stehen. In der mittleren, wie in der obersten Laube scheint der Kalvarienberg, bezw. die Gottesmutter eine recht angemessene Ausfüllung zu bilden. — Mit Ausnahme der Figuren und Ornamente ist die Monstranz mit Recht in Silber belassen worden (theils mattirt, theils polirt) und aufserdem verhelfen noch einige Edelsteinkabochons und Emaillemedaillons der Farbe zu dem Rechte, welches das Metallgeräth im späten Mittelalter nur in beschränktem Mafse geltend zu machen pflegte. Schnütgen.



Neue Monstranz spätgothischen Stils.

# Heidnisches und Fratzenhaftes in nordelbischen Kirchen.

Mit 3 Abbildungen.

s ist eine bedauerliche, wenn auch noch lange nicht nach Gebühr gewürdigte Thatsache, dafs es im Vaterlande zwar viele Menschen gibt, die das Lesen und das Schreiben verstehen, dafs sie aber die Zeit vergeuden mit Gedichtemachen, oder zu Bücher- und Aufsatzschreiben verwenden, statt Register zu verfertigen. Die Herren Autoren selbst kommen so leicht nicht dazu; wenn sie ein Buch vollendet haben, sind sie froh, dafs es fertig ist, werfen es frisch von der Presse dem Publikum auf die Raufe, und es mag dann selbst unterscheiden, was Gras, Klee, Stroh oder Distel ist.

Mag man das Verlangen immerhin für das eines pedantischen Schulmeisters halten, der Schweinslederbücher cum notis variorum wälzt; es wäre in diesem Fall doch vielleicht gut, wenn der Schulmeister mehr zu sagen, und etwa zu bestimmen hätte, dafs zur Vermeidung der unausbleiblichen Folgen, jeder, der ein Buch macht oder herausgibt, für ausgiebigste Register, ein Zwanzigstel des Ganzen, mehr oder minder betragend, zu sorgen hat. Ausgenommen dürften nur die Werke sein, in denen nach dem beglaubigten Urtheile des Verfassers nichts des Nachschlagens Werthes enthalten ist.



Abb. 1. Aus dem Dome zu Schleswig. Walküre. 1:10.

Aber es ist freilich öfters leichter, ein Buch schreiben, als schreiben, was in dem Buche steht. Handelten die Autoren anders, so wäre es denn auch wieder viel leichter, gute, brauchbare Handbücher zu verfertigen; Vieles bliebe auch, als unnöthig, überhaupt ungeschrieben. Heinr. Detzels neue Ikonographie, nach welcher derjenige mit Begier greifen mufste, der in den hundert Seiten Ottes noch zu wenig fand, würde auch zweifelsohne den Stoff bereiter gefunden und selbst eine andere Gestalt gewonnen haben, und den Hoffnungen, die man auf eine zwölfmal so dicke Ikonographie setzen durfte, noch mehr entsprechen, als jetzt der Fall ist. Nunmehr kann man sich aus ihm, weder aus einem Register — dazu sind kaum die schüchternsten Versuche gemacht — noch aus dem Inhalte unterrichten, wo, wie, wann z. B. Hexen und Hexenmeister und ähnliche leichtfertige Personen in der christlichen Bildnerei bei uns auftreten.

Im Bereiche der Nordelbischen Herzogthümer gibt es einiges, was hierher gehören mag und sicher unveröffentlicht ist.

Bei den Herstellungsarbeiten am und im Dome zu Schleswig sind auch die alten Wand- und Deckenmalereien zum Vorscheine gekommen und zum Theile hergestellt worden. Die archäologische Ausbeute ist freilich unbedeutend, und der wissenschaftliche Werth dadurch für den Beschauer beeinträchtigt, dafs das Alte von dem weit überwiegenden Neuen nicht zu trennen ist; als Ganzes ist die Bemalung aber recht beachtenswerth. Der Chor ist dreischiffig, in 2 Jochen gewölbt, aus Backstein, die Abseiten

[1]) Wer Genaueres zu wissen verlangt, findet es in meiner Schrift: »Der Dom zu Schleswig« 1897 (sie ist bei E. Strauch zu Leipzig zu haben, auch von mir geschenkt zu erhalten) und anderseits in den »Bau- und Kunstdenkmälern Schleswig-Holsteins« II, 279 ff.

schliefsen stumpf, der mittlere Theil mit $^5/_8$ eines Achteckes. Auf den Kappen der Abseiten sind nur die Rippen begleitende Ornamente; auf der östlichen und westlichen Kappe im ersten Joche der nördlichen aber fanden sich beifolgende anmuthige „Hexen“ (Abb. 1. und 2). Die Gesammtbemalung des Chors ist, wie sein Bau selbst, aus der Zeit gegen 1300; es findet sich noch ziemlich viel Romanisirendes.

Ob man diese heiteren Bildchen dem mittelalterlichen Humor beizählen soll, mag bestreitbar sein; besonders der zweiten Figur wird man Schwung und Anmuth nicht absprechen. Hätte ich sie nicht selbst so unter der Tünche hervorkommen sehen und sogleich pausen lassen, so hätte ich nicht den vollen Muth, die Echtheit und die unbestreitbare Herkunft aus so alter Zeit zu behaupten. Eine spätgothische Dekoration vom Anfange des XVI. Jh. überdeckte alles. Uebrigens sind es natürlich gar keine Hexen, sondern echte Walküren, die durch die Luft fahren, die eine auf dem Symbole Odins, die andere auf dem der Freia — also echt heidnische Bilder.



Abb. 2. Aus dem Dome zu Schleswig. Walküre. 1:10.

Derber und roher zeigt sich die Laune der Bildschnitzer an einer Stelle des grofsen, aber im ganzen dürftigen Chorgestühls (1512). Auf den Brüstungswangen sitzt allerhand seltsames Gethier; an einer aber sind zwei durchaus nicht anmuthige nackte Menschen dargestellt, die mit der Hand auf ihre Rückseite weisen.

Je gewöhnlicher wohl Darstellungen wie die letztbesprochenen sind — die allerdings eher, wenn irgendwo, ihre Stelle an den Miserikordien haben möchten; an solche aber findet sich hier im ganzen Lande keinerlei Kunst, selbst nicht von jener Art, verschwendet — desto seltsamer ist die Dekoration an den Gewölben des Kreuzganges. Drachen, Seeschlangen, Greife, Bestien mit zahlreichen Schwänzen und ebenso zahlreichen Köpfen, oder auch Menschenbestien ohne Köpfe, denen als Kopf der Bauch dient, Centauren, Jäger, Musikanten, kurz die reichste Phantastik mittelalterlicher Laune, füllen die Kappen der zweiundzwanzig quadratischen Joche. Wir haben es auch hier mit dänischer Kunst zu thun, und wenn wir das treffliche Werk Magnus Petersens über die Kalkmalereien in den dänischen Kirchen (Kopenhagen 1895) aufschlagen, so finden wir in diesem, dafs ganz dieselbe Art z. B. zu Woldby in Jütland (Taf. XXXVII) vorkommt; nur etwas später datirt (um 1480), als man die Arbeiten zu Schleswig setzen darf. Da es sich bei diesen Sachen keineswegs um Erfindungen heiterer Laune, sondern um reine Phantastik, im besten Falle um symbolisirende Phantastik, handelt, sei dies hier nur gestreift, zumal hier Abbildungen nöthig wären, die heute nicht gegeben werden können.

Dagegen ist ohne Zweifel ein Spott- und Hohnbildchen in einer eingeritzten Zeichnung erhalten, die sich in der Kirche selbst, in der Nordabseite des Chores, an einem Pfeiler befindet. Der frühgothische Chor ist zwischen 1260 und 1307 gebaut. Seine Wände waren mit feinem grauem Putz überzogen, und so auch die als Pfeiler stehen gebliebenen Theile der das mittlere Chorschiff von den Abseiten

trennenden Wände, mit Ausnahme der Dienste, die im Mittelschiff des Chores aufsteigen. Dieser Putz — noch an ein paar der neuerlichen Restauration entzogen gebliebenen Stellen so erhalten — ahmt in der Farbe und im Korn den aufserordentlich feinen und schönen Granitquadersteinbau nach, der sich, als man den Chor baute, und noch länger hin, am Chorbogen, den Sockeln, den Pfeilern und Scheidebogen des Schiffs zeigte, und hat eben solche Fugen; er ist ohne Zweifel in der Erbauungszeit des Chors selbst sogleich angebracht.

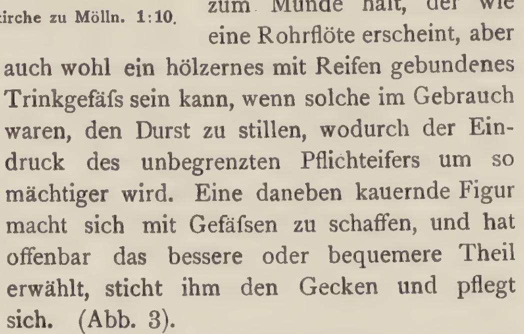
In diesen Putz ist, als er noch frisch war, eine Darstellung mit einem Nagel eingeritzt, deren Gegenstand, wie es die Sache nicht anders erwarten läfst, dunkel ist, immerhin aber Einiges bestimmt erkennen läfst. Eine Gestalt, deren Hörner den Helmschmuck bezeichnen sollen, mit langem Mantel angethan, läfst den Morgenstern fallen, den sie vorher gehalten hat, und greift mit der Rechten einen Gegenstand, in dem man Krümme und Knauf eines Pedums oder einen Schlüssel zu erkennen hat. Der böse Feind, an den Hörnern kenntlich, kommt hinter ihr herangefegt, mit ausgeschlagener Zunge. Der Gegenstand vor der Figur ist nicht zu erkennen; man könnte ihn für die Andeutung eines Wappens mit Helm halten; er hat aber auch Aehnlichkeit mit einer Eule, und die Eule ist im Norden Deutschlands Symbol einer verunglückten Unternehmung. Dann würde die Eule dasselbe bedeuten, wie die höhnende Figur des Teufels hinter dem, der frisch vom Gebrauche der Waffe weg sich des Bisthums zu bemächtigen trachtet.



Abb. 3. Aus der Nicolaikirche zu Mölln. 1:10.

Das letzte der hier vorzulegenden Bilder stammt aus dem Süden unseres Landes, aus Mölln, dem früher vor allen den Handwerksburschen wegen seines Wahrzeichens, des Grabsteins Eulenspiegels, bekannten Städtchen im Lauenburgischen. Die Kirche zu Mölln, Uebergangstil mit südlichem Seitenschiff von 1471, ist seit dem vorigen Jahre im Umbau begriffen; man hat in ihr ziemlich reichliche Reste alter Malerei, aus dem XIII., XV. und XVI. Jahrh. sowie eine umfassende Bemalung von 1638 aufgedeckt, über die ich an anderer Stelle genau Bericht gegeben habe, aus dem ich im folgenden einiges wörtlich wiederholen werde.

Südlich neben dem Chorbogen, etwa 2 m über dem Fufsboden, findet sich auf der nach Westen gewandten Wandfläche eine merkwürdige Darstellung. Hier war, wahrscheinlich als der Neubau von 1471 stattfand, auf einer Fläche von etwa zwei Quadratmetern der Putz, der seit dem XIII. Jahrh. den Untertheil der Wände bis fast in Sohlbankhöhe der Fenster hinauf bekleidete, sammt der darauf befindlichen Malerei abgefallen. Da malte nun Jemand mit grosser Fixigkeit auf den holprigen Platz, den das rohe Mauerwerk bot, und der dicht neben der Stelle war, wo die Glockentaue vom Dachreiter herabhingen, dem Glockenzieher zum Genufs oder zum Hohne, einen treufleifsigen Bauer hin, der zugleich mit Hand und Fufs zwei Glocken mächtig in Bewegung setzt, und in der Rechten einen Gegenstand zum Munde hält, der wie eine Rohrflöte erscheint, aber auch wohl ein hölzernes mit Reifen gebundenes Trinkgefäfs sein kann, wenn solche im Gebrauch waren, den Durst zu stillen, wodurch der Eindruck des unbegrenzten Pflichteifers um so mächtiger wird. Eine daneben kauernde Figur macht sich mit Gefäfsen zu schaffen, und hat offenbar das bessere oder bequemere Theil erwählt, sticht ihm den Gecken und pflegt sich. (Abb. 3).



Ob nun gleich der Künstler dieses Werkes — wenn es überhaupt von einiger Menschen Augen erschaut worden ist, — behaupten konnte und dann auch wohl behauptet hat, er habe ja nur dem heiligen Guido von Anderlecht, dem

Glöcknerpatron, seine Ehre anthun und zugleich dem Eifer des Glockenmannes, dafs er nicht erlahme, die Sporen geben wollen, so half ihm das doch weniger, als es ihm heute helfen würde, wo Manche in dem Bilde einen tief religiösen Gehalt zu finden vermöchten; die gute Absicht fand keine gute Stätte, die edle Leistung ward schleunigst mit Mauerspeis überworfen und der heilige Christoph, der schon vorher da gemalt gewesen zu sein scheint, in neuer Auflage darüber gemalt. Es ist den Bemühungen von A. Olbers, der die Nachforschungen ausgeführt hat, vorbehalten gewesen, das Bild auf eine Weile in seinen freilich höchst schwachen Resten dem Auge Vieler darzubieten. Sehr witzig erscheint es ja nicht; aber welches Scherzbild kann überhaupt wirken, wenn man die Beziehung nicht kennt? Dabei jedoch gedenken wir des Umstandes, dass die Möllner in früheren Zeiten es nicht gerne hatten, nach dem Eulenspiegel gefragt zu werden. Das Volksbuch aber erzählt von seinem theils tölpischen, theils plumpschlauen Helden, dafs er wie anderen Berufen, so auch eine, wahrscheinlich kurze Zeit lang dem des Messners obgelegen hat. Der Pfaff, bei dem er vorher gedient hatte, hatte ihn wegschicken müssen, weil er alle Arbeit nur genau zur Hälfte that; dann aber ihm zur Messnerstelle zu Budenstedt verholfen, „weil der Messner selbiges Orts kürzlich gestorben". Es ist wohl nicht zu bezweifeln, dafs der überall Verkannte nunmehr alles doppelt gethan hat. Wie nun bekanntlich zu allen Zeiten den Künstler gelegentlich, selbst wenn er in Noth und Verdrückung ist, der Haber sticht, und er sich den Ernst des Daseins durch die Heiterkeit des Scherzes oder das Salz des Witzes zu würzen beliebt, so hat hier einer sich das Vergnügen gemacht, den Nationalhelden der Möllner, ihnen zum Hohn, an die Wand zu malen, wie er einmal ein frommes Werk thut.

Schleswig. Richard Haupt.

---

# Nachrichten.

Kopie eines Glasgemäldes anstatt des Originals. — Als den letzten Jahren des XII. oder dem Anfang des XIII. Jahrh. angehörig gilt das Brustbild des hl. Timotheus in der Stiftskirche St. Peter und Paul zu Neuweiler im Elsafs. Woltmann setzt das Bild in das XI., Viollet-le-Duc in das XII. Jahrh. Die mehrfach im Plural aufgeführten Glasgemälde bestehen aus einem kleinen Felde von nicht einem Meter Höhe; dasselbe steht links beim Eingang in die St. Sebastianus-Kapelle. Es ist von so eigenartigem Charakter, dafs trotz eingehender Behandlung in verschiedenen Büchern ein abschliefsendes Urtheil nicht gefällt werden kann. Letzteres ist um so schwieriger, als das Fenster zu Neuweiler gar nicht das Original ist. In keinem der Werke, welche sich mit Neuweiler befassen, ist von einer Mittheilung des Glasmalers Petit-Gérard (»Quelques études sur l'art verrier et les vitraux d'Alsace.« Strasbourg 1861, S. 21) Vermerk genommen, welche dahin lautet, dafs das Original in das Musée de Cluny gebracht wurde. Petit-Gérard hat auf Befehl des Ministers des Innern das Faksimile angefertigt, welches in Neuweiler eingesetzt wurde. Vor mehr als Jahresfrist erhielt ich aus Paris auf eine diesbezügliche Anfrage die Antwort, dafs dort über das Bild nichts bekannt sei. Eine kürzlich erneuerte Erkundigung, begleitet von einer genauen Beschreibung des fraglichen Bildes, war von besserem Erfolg. Ein ausführlicher Brief brachte die Bestätigung, dafs die Tafel — vermuthlich in Folge der durch meine erste Anfrage angeregten Nachforschungen —, in der That im Keller aufgefunden worden sei. Das von Boeswilwald entdeckte Fenster sei unbegreiflicher Weise durch du Sommerard weder katalogisirt noch aufgestellt worden. Auch der Direktor Darcel hatte das Bild scheinbar nicht gekannt. Erst die jetzige Leitung hat dasselbe glücklicher Weise der Vergessenheit entrissen und wird demselben einen würdigen Platz anweisen. Elsafs aber ist um ein kostbares Denkmal ältester Glasmalerei ärmer.

Linnich. Heinrich Oidtmann.

---

„Die Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christl. Kunst" hat in diesem Jahre die statutenmäfsige Sitzung des Vorstandes und die Generalversammlung der Inhaber der Patronatsscheine zu Bonn am 14. September Nachmittags im Hause des Kassenführers Herrn Rentner F. van Vleuten abgehalten.

Von dem Vorsitzenden wurde nach Begrüfsung der Anwesenden zunächst des schmerzlichen Verlustes gedacht, welchen der Vorstand im Laufe des Jahres durch den Tod des hochbejahrten und hochverehrten Vorstandsmitgliedes, des Herrn Dr. Straeter zu Aachen, erlitten. Mit einem feinen Gefühle für Kunst ausgestattet, hatte er in seinem langen Leben, seine besondere Liebe und sein lebhaftes Interesse der Kunst und der Förderung derselben zugewendet, und insbesondere nicht blofs hervorragende Kenntnisse auf dem graphischen Gebiete sich erworben, sondern auch eine sehr reiche Sammlung von Kupferstichen und Radirungen zusammengebracht, namentlich die Blätter Albrecht Dürer's in seltener Vollständigkeit und Vor-

trefflichkeit. Auch den Bestrebungen und der Entwickelung der Zeitschrift wendete er eine lebendige Theilnahme zu und bis in sein hohes Alter verabsäumte er niemals, falls nicht etwa Krankheit ihn hinderte, nach Bonn zu reisen und an den Vorstandssitzungen Theil zu nehmen. Die Vereinigung wird ihm stets ein ehrendes und dankbares Andenken bewahren.

Von dem Kassenführer, Herrn F. van Vleuten, wurde über die finanziellen Verhältnisse der Zeitschrift für das Jahr 1896 Bericht erstattet und die Rechnungslage vorgenommen. Wenn auch die finanzielle Lage sich nicht gerade als ungünstig herausgestellt hatte, so musste doch eine Erweiterung der Zahl der Abonnenten als in hohem Mafse wünschenswerth bezeichnet werden, und sogar als unbedingt nothwendig, wenn eine noch reichere, und auf eigens angefertigten Zeichnungen beruhende illustrative Ausstattung erfolgen soll. Dem Herrn Kassenführer wurde die Decharge ertheilt und für seine sorgfältigen Bemühungen und präzise Geschäftsführung der verbindlichste Dank ausgesprochen.

Im Anschlusse an verschiedene Mittheilungen und Ausführungen des Herrn Redakteurs wurde die Leitung der Zeitschrift, wie dies in den früheren Jahren der Fall gewesen, so auch in dem letzten Jahrgange als dem bei Gründung der Zeitschrift aufgestellten Programm und den Zwecken derselben durchaus entsprechend erachtet. Sodann wurde der in der Zeitschrift zur Geltung gebrachten Vertretung der Nothwendigkeit der idealen, ernsten und christlichen Auffassung, als Grundlage für das Schaffen, Gestalten und Ausführen der Kunstwerke durch den Künstler, sowie des Anschlusses an die Symbolik und Archäologie und die theologische, tief ernste geistige Kraft der mittelalterlichen Schöpfungen, vornehmlich für die zu kirchlichen Zwecken bestimmten Werke ganz unbedingt von allen Seiten zugestimmt. Auch die von diesen Gesichtspunkten ausgehende Beurtheilung älterer oder neuerer Werke der Kunst, sowie die entsprechende Kritik der in der neueren Kunstlitteratur ausgesprochenen Grundsätze und Theorien fand die ungetheilteste Zustimmung und Anerkennung. Insbesondere wurde die Ansicht geltend gemacht, dafs diese sachkundige und mit Geist und Geschick vorgenommene Aufrechthaltung und Vertheidigung der strengeren Grundsätze bezüglich Auffassung und Ausführung der Werke christlicher und vor Allem der kirchlichen Kunst gerade in heutiger Zeit ganz vorzugsweise nothwendig und bedeutsam erscheine, da die moderne Kunst in ihren Leistungen vielfach so grosse Verirrungen und Fehler zur Erscheinung bringe, und auch die sich geltend machenden und mit Aufwand grofser Mittel und glänzender Ausstattung vertretenen Theorien über Aufgabe, Ziele und Unterlagen der Kunst mit den bezeichneten christlichen oder ernsten Grundlagen in völligem Widerspruche ständen.

Dem Redakteur, Herrn Domkapitular Schnütgen, wurde der wärmste Dank für die Führung der Zeitschrift in solchen Bahnen und in solcher Richtung, für seine mühevolle Thätigkeit und insbesondere auch dafür ausgedrückt, dafs es ihm bei so entschiedener Vertretung jener Grundsätze gelungen, die Zeitschrift auf einer wissenschaftlichen Höhe und Bedeutung zu halten, welche die besondere Beachtung und Anerkennung auch fernstehender Kreise herbeigeführt und gesichert hätte.

Darauf wurde die Neuwahl des Vorstandes, dessen Wahlperiode abgelaufen war, vorgenommen; der bisherige Vorstand wurde in seiner Gesammtheit wiedergewählt und an die Stelle des verstorbenen Herrn Dr. Straeter in einstimmiger Wahl Herr Dr. Firmenich-Richartz, Privatdozent an der Universität zu Bonn, zum Vorstandsmitgliede erwählt.

Münster. Dr. Cl. Frhr. von Heereman.

# Bücherschau.

**Tegelarkitekturen i Norra Europa och Uppsala domkyrka af E. Wrangel.** »Antiquarisk Tidskrift för Sverige.«

Die von der Stockholmer Kgl. Akademie herausgegebene Zeitschrift enthält XV, 1 eine auf den Dom zu Upsala bezügliche Arbeit von E. Wrangel, welche bekannter zu werden verdiente, als es durch diese Anzeige möglich ist. Dieselbe ist in drei Kapiteln abgefafst, von denen das erste, S. 9—39, von der Herkunft des Ziegelbaues und dessen Verbreitung im nördlichen Europa, seiner Einwirkung auf die architektonischen Formen und von den ältesten (Romanischen) Ziegelbauten handelt, das zweite, S. 40—86, von der Anwendung des Ziegels in der Gothischen Periode und das dritte, S. 87—132, eingehend den Dom zu Upsala behandelt, wozu noch, S. 133—145, Nachträge kommen. Es ist nicht möglich den Inhalt dieser anziehenden und wichtigen Arbeit, welche, wie Referent zu wissen glaubt, nicht blofs auf umfassenden literarischen Studien, sondern auch auf persönlicher Kenntnifsnahme von vorhandenen Monumenten beruht, hier erschöpfend wiederzugeben, und mufs Referent sich damit begnügen zu sagen, dafs Verfasser die Verbreitung des Ziegels im Norden in ungeahnter, durch eine Karte veranschaulichter Ausdehnung nachweist, und das Resultat der Untersuchungen des Verfassers mitzutheilen.

Es ist bei dieser Untersuchung die Absicht gewesen eine Verbindung zwischen der Schwedischen Ziegelarchitektur und der übrigen Nordeuropäischen im Mittelalter nachzuweisen und in erster Linie das Verhältnifs darzulegen, in dem unsere vornehmste und gröfste Ziegelkirche, der Dom zu Upsala, zu dieser Nordeuropäischen Ziegelarchitektur steht. Es möge zum Schlufs gestattet sein, eine kurze Zusammenfassung des Resultates zu geben, zu dem die vorstehende Untersuchung in dieser Hinsicht geführt hat.

Dafs das opus Francigenum oder die Gothik sehr früh voll, einheitlich und ausgeprägt am Dome von Upsala angewendet, ist wohl einem direkten Einflusse von aufsen, vielleicht von Frankreich, zu danken, aber bei Beurtheilung des Stiles der Kirche mufste man

nicht nur die Grundplananordnung oder gewisse Einzelheiten in Betracht ziehen, sondern vor Allem die Entwickelung des Plans sammt dem zur Ausführung angewandten, den Charakter des Aufbaues bedingenden Material. Wenn also nun das Französische Kathedralsystem wahrscheinlich auf die erste Anlage des Domes und besonders auf die östlichen Theile der Chorpartie Einflufs geübt hat, so zeigt die Kirche im Ganzen wenig Uebereinstimmung mit dem gedachten System und ihr Stil ist daher durchaus nicht rein Französisch.

Der Dom von Upsala hat einen Nordischen Charakter und trägt überwiegend das Gepräge des Nordeuropäischen Ziegelbaustiles.

Ungeachtet jedoch, dafs er kaum einen Zug hat, welcher sich nicht bei irgend welcher anderen gröfseren Ziegelkirche wiederfände, ist seine Uebereinstimmung mit der eigentlich Baltischen Gruppe des Ziegelstils doch nicht vollständig. Diese Gruppe, die hauptsächlich an der Südküste der Ostsee ihren Platz hat, aber auch auf der Skandinavischen Halbinsel in St. Peter zu Malmö einen sehr tüchtigen Repräsentanten besitzt, weist schon in den Grundrissen, z. B. im Chore, bedeutende Abweichungen von dem Französischen Kathedralsysteme auf.

Dagegen stehen verschiedene Niederländische Ziegelkirchen in mehrfacher Hinsicht der Französischen Gothik näher, als dies nicht blofs bei der Südbaltischen Gruppe, sondern auch beim Dome zu Upsala der Fall ist. Die Punkte sind: die Anlage des Chores und sein Abschlufs, der in den Niederlanden gleich wie in Frankreich oft halbrund oder fünfseitig ist; weiter der Anschlufs der Chorkapellen an das Querschiff mit deren reicher Entwickelung und Ausschmückung; ferner die Anwendung von Haustein zu den dekorativen Einzelheiten und schliefslich die Ausschmückung des Oberschiffes unter dessen Fenstern und über den Arkaden durch Triforiumgalerien. In allem diesem zeigt der Dom zu Upsala Vereinfachungen und diese Vereinfachungen hat er gemeinsam mit der Baltischen Kirchengruppe.

Upsalas Domkirche nimmt also eine ganz selbstständige Stellung ein. Völlig isolirt steht sie aber doch nicht unter den Ziegelarchitekturen. Ungerechnet aller Uebereinstimmungen mit Niederländischen und Deutschen Kirchen könnte man ebenso Uebereinstimmungen mit anderen einheimischen Ziegelbauten nachweisen. Für gewisse Anordnungen wie den dreiseitigen Chorschlufs und die Anordnung von Kapellen längs des Langhauses sammt der Verwendung von Haustein zu den Pfeilern, Mafswerk u. s. w., hat der Dom von Upsala möglicherweise Vorbilder etwa in den Kathedralen von Strängnäs und Vesteräs haben können. Sofern seine Westfassade urspünglich keinen Thurm gehabt haben oder nur Ein solcher beabsichtigt gewesen sein sollte, hat hierbei das Beispiel von anderen Schwedischen Kirchen einwirken können. In gleicher Weise hat andererseits der Dom von Upsala sicherlich selbst in verschiedener Hinsicht als Vorbild gedient, z. B. für die Anordnung von Strebepfeilern und Fialen, wie auch die Eintheilung der Fenster. Eine wichtige Thatsache darf hierbei aber nicht aufser Acht gelassen werden, dafs nämlich, wie oben erwähnt, der Dom von Upsala weit früher als fast die meisten vorhandenen Bauwerke, ja die meisten Ziegelkirchen überhaupt, den Gothischen Stil voll ausgebildet zeigt. Dies ist es auch, was ihm eine so anziehende Stellung in der Nordischen Baukunst verleiht.

Dadurch, dafs man ihn in etwas seines Französischen Nimbus entkleidet, verliert der Dom durchaus nicht an seiner Bedeutung. Im Gegentheile; nur eine Kopie nach dem ausländischen Muster zu sein ist eine geringe Ehre. Upsalas Dom war, als er einmal fertig dastand, zum gröfseren Theile eine selbstständige Nordische Schöpfung. In der Geschichte der Architektur scheint er einen eigenen und zwar einen hervorragenden Platz zwischen der Niederländischen Ziegelkirchengruppe und der Norddeutschen eingenommen zu haben.

Man sieht, dafs Verfasser nach der (abgedruckten) Urkunde von 1287 bestreitet, dafs Stephan von Bonneuill als Architekt in Upsala war; er erkennt ihn mit seinen — nicht 40, wie Schnaase (2) VII, 624 sagt — Genossen nur als Steinmetzen an. F. Crull.

---

Moderne Architektur, Prof. Otto Wagner und die Wahrheit über beide. Wien 1897, Verlag von Spielhagen & Schurich.

An dem durch manche neologischen Anschauungen sich auszeichnenden Werke des Architekten und Professors Wagner in Wien übt der ungenannte Verfasser eine scharfe Kritik, die seinen Gegner namentlich der Ueberhebung und der Inkonsequenz bezichtigt. Seine Gravamina sucht er bei der Prüfung der einzelnen Kapitel anzubringen, in welche das Wagner'sche Werk zerfällt und welchen die Stichwörter: Der Architekt, Der Stil, Die Komposition, Die Konstruktion, Die Kunstpraxis, als Titel dienen. Mancher Behauptung wird hier das Fundament untergraben und so in das moderne System manche Bresche geschossen, aber um dasselbe völlig zu überwinden, ist die Belagerung weder bestimmt genug in der Inszenirung, noch eingehend genug in der Ausführung. D.

---

Denkschrift zur Herstellung des ehemaligen Kurfürstlichen Schlosses zu Mainz, verfafst im Auftrag der städtischen Verwaltung von Dr. Friedrich Schneider. Nebst Bilderheft Fol. 1897.

Die Stadt Mainz hat die Absicht, das ehemalige Kurfürstliche Schlofs in korrekter Weise als Baudenkmal wiederherzustellen, zugleich für die musealen Zwecke, denen es bereits seit 1842 dient, in angemessener Weise einzurichten und entsprechend auszugestalten. Sie hat zu diesem Zwecke eine Sachverständigen-Kommission berufen, aus deren Schofs Dr. Friedrich Schneider, mit der Baugeschichte seiner Vaterstädt mehr als irgend jemand vertraut, auf Grund sorgfältiger, ergebnifsreicher Untersuchungen sein gewichtiges Wort einlegt, um zum ersten Male den Schlofsbau scharf zu analisiren und hinsichtlich seiner Entstehung wie seiner Bedeutung zu würdigen. Den „letzten Schicksalen der Erzbischöflichen Residenz" ist der erste Abschnitt gewidmet, ein wehmuthsvoller

Bericht, der die Beschiefsung der Stadt gegen Mitte 1793, die zweite Eroberung Ende 1797 erwähnt und die damit verbundenen Verwüstungen des Schlosses, endlich den schmachvollen Abbruch seiner ältesten Theile, der „Martinsburg" aus dem Ende des XV. Jahrh. und des 1555 geschaffenen „Kanzleibaus". Diesen beiden ältesten Parthieen, von denen nichts mehr erhalten ist, dem Kern der ganzen grofsen Anlage, widmet der Verfasser an der Hand mehrerer grofser Abbildungen, welche von der Martinsburg, wie von ihren Anbauten und ihrer Umgebung Ansichten nach Stichen des XVII. und Grundpläne aus dem XVIII. Jahrh. wiedergeben, eine gründliche baugeschichtliche Untersuchung, die manche neue Gesichtspunkte bietet, und prüft dann die Erweiterungen, welche dieselben im XVII. und XVIII. Jahrh. erfahren haben, die beiden noch vorhandenen, im Winkel zusammenstofsenden Flügelbauten, von denen der eine durch Erzbischof Georg Friedrich von Greifenklau 1626 begonnen, aber erst fünfzig Jahre nachher vollendet wurde. Den Baumeister dieses ungemein fein gedachten Denkmals hat der Verfasser zwar noch nicht festzustellen vermocht, aber manche darauf bezügliche irrige Auffassung zurückgewiesen. Hinsichtlich des anderen Flügels hingegen, der ein Jahrhundert später entstanden ist, weist er nach, dafs der kurfürstliche Baurath Johann Peter Jäger ihn entworfen hat (höchst wahrscheinlich unter dem Beistande des berühmten Balthasar Neumann, † 1753), um unter dem letzten Mainzer Erzbischof Friedrich Karl von Erthal die letzte Hand an das Schlofs zu legen durch den Einbau des prachtvollen „Akademiesaales". Diese beiden Flügel waren, obwohl in der muthwilligsten Weise beschädigt, baulich noch hinreichend erhalten, um seit 1842 vor und nach mehrere grofse Sammlungen aufzunehmen, für die sie aber in keiner Weise mehr ausreichen. Es drängt daher die wichtige Aufgabe, sie innerlich so umzugestalten und äufserlich so auszubauen, dafs sie den Ansprüchen, welche die Sammlungen (die demnächst noch durch die Fundergebnisse der Limes-Forschung vermehrt werden sollen) an sie stellen, genügen, ohne den alten Bau in seinem Wesen zu alteriren. Zur Erreichung dieses Zweckes redet die Kommission der Entfernung der häfslichen Douanen-Anbauten aus der französischen Zeit das Wort und lehnt den Gedanken einer Erweiterung durch Flügelbauten ab. Dieser Einsprache schliefst Schneider sich an, empfiehlt aber, um den unbedingt nöthigen Raum zu schaffen, die Anlage von Arkadenanbauten, die auf das Parterre beschränkt, dem dreigeschossigen Schlosse als wirkungsvoller Vorbau dienen und zu einer malerischen Gruppirung mit ihm sich vereinigen könnten. — Dieser Vorschlag erscheint annehmbar, wenn anders dem Schlofs seine überaus wichtige moderne Bestimmung bewahrt bleiben soll; und für den Appell an die finanzielle Beihülfe von Seiten des Reiches fehlt es nicht an durchschlagenden Motiven. Schnütgen.

---

Judocus Vredis und das Kartäuserkloster zu Wedderen bei Dülmen in Westfalen. Von Albert Wormstall. Münster 1896. Verlag von Heinr. Schöningh.

Vor etwa zwei Jahrzehnten tauchten in Westfalen mehrere spätgothische Thonreliefs von ungewöhnlicher Schönheit auf, von denen einige die aufgestempelte Bezeichnung Judocus Vredis, zum Theil mit dem Zusatze Cartus, zeigen, andere offenbar von demselben Meister herrühen, ohne seinen Namen zu tragen. Als Herstellungsort für diese Reliefs wurde daher von den für sie sich interessirenden Archäologen der Ort Vreden am Niederrhein angesehen, bis der Zusatz Cartus (iensis) den sinnigen und findigen Verfasser auf die richtige Fährte nach Wedderen in das einzige westfälische Kartäuserkloster führte, wo der aus Vreden gebürtige Judocus Pelsers zwischen 1487 und 1507 die Ordensgelübde ablegte, 1507 Prokurator, 1531 Prior wurde und als solcher 1540 starb. Zuerst werden wir mit der bis dahin ganz unbekannten Geschichte dieses Klosters bekannt gemacht, zu welcher der Anhang eine Anzahl von Urkunden liefert, sodann mit den bezüglichen Reliefs, deren 14 mit der Signatur, 5 ohne dieselbe aufgezählt und beschrieben, 14 in Lichtdruck abgebildet werden, 4 im Text. Sie stellen theils Gruppenbilder, theils Einzelfiguren dar, und es kann keinem Zweifel unterliegen, dafs ihre Zahl im Laufe der Zeit noch wachsen wird, wie ich bereits auf drei weitere hinweisen kann: auf ein Relief der hl. Katharina im Kensington-Museum, der hl. Mutter Anna (Selbdritt) mit der Signatur im Besitze eines Münchener Malers, ein grofses Gruppenrelief mit bemalten spätgothischen Flügeln in barocker Zurüstung. — Wohl die meisten waren bemalt, vielleicht alle, und manche auch in Holzrahmen gefafst. — Ein eigener, interessanter Abschnitt wird dem Material und der Technik gewidmet, ohne dafs das erstere genau festgestellt (ob etwa Sumpfniederschlag, wie der ganz ähnliche Siegburger Thon), und die letztere erschöpfend erörtert wird (ob poröse Thonformen, in welchem Umfange Metallstempel verwendet sind etc.). Auch der folgende „Stil und Kunstcharakter der Reliefs" behandelnde lehrreiche Abschnitt enthält noch manche ungelöste Frage, indem die Charakterisirung der kurz und breit gehaltenen, feierlich bewegten, fein empfundenen Figuren nicht scharf genug gefafst und ihre Stellung in der westfälischen, freilich selbst noch wenig aufgeklärten Plastik nicht eingehend genug geprüft ist. Auch ihre eigenartige monumentale Ausstattung, wie sie in den Rosetten und namentlich in der dekorativen Schrift ihren Ausdruck gefunden hat, verdient eine noch nähere Berücksichtigung, wie aus archäologischen, so auch aus praktischen Gründen. Gerade an diese in gewissem Sinne mechanisch hergestellten Thonreliefs knüpft sich leicht die wichtige, allerdings nicht eigentlich in den Rahmen dieser Arbeit fallende, daher auch vom Verfasser ganz unberührte Frage, ob sie auch vom künstlerischen Standpunkte aus zulässig, nicht etwa als Surrogaterzeugnisse zu betrachten sind. Dieser unklare Begriff hat leider zu mancherlei Mifsverständnissen geführt, die bei genauerer Kenntnifs der einfachen Mittel vermieden worden wären, durch welche das Mittelalter gerade die schlichtesten, aber für die Vervielfältigungsverfahren um so geeigneteren Materialien eigenartig zu behandeln verstand, indem es diese an sich fabrikmäfsigen Reproduktionen durch Ueberarbeitung, beigegebene Verzierungen, Bemalung, Fassung u. s. w. über das Schablonenhafte zu erheben, dadurch individuell und künstlerisch zu gestalten wufste. Schnütgen.

Das Münzenberger'sche Altarwerk bringt in seiner XII. Lieferung zunächst den Schlufs der bayerischen Altäre und zwar die oberbayerische Gruppe, die sich vornehmlich auf Freising und München beschränkt, von der fränkischen namentlich durch gröfsere Derbheit sich unterscheidend, und mit den Erzeugnissen der Kemptener Schule verwandt. Die Altäre in dem Württemberger Donau- und Neckarkreis, an denen hervorragende Maler in ungewöhnlichem Maafse zu Worte gekommen sind, schliefsen mit den spärlichen in der Rheinpfalz erhaltenen Ueberresten die bayerisch-württembergische Gruppe ab, die durch Reichthum, Mannigfaltigkeit, Schönheit ausgezeichnet hier zum ersten Male, dank dem Sammelfleifs des P. Beissel, eine umfassende Zusammenstellung und dank seiner Kombinationsgabe eine scharfe Charakterisirung erfahren hat. — Die mittelalterlichen Altäre im Grofsherzogthum Baden, an denen auch tüchtige Maler in hervorragender Weise mitgewirkt haben, bieten manche interessante Seiten, welche der Verfasser im Einzelnen hervorhebt, um zu den elsafslothringischen überzugehen, die keine reiche Ausbeute versprechen. — Die 10 Lichtdrucktafeln stellen eine vortreffliche Auslese zumeist fränkischer Altäre dar, namentlich einzelne Figuren, die, in grofsen Dimensionen aufgenommen, für die Bildhauer von besonderem Werthe sind. Sch.

---

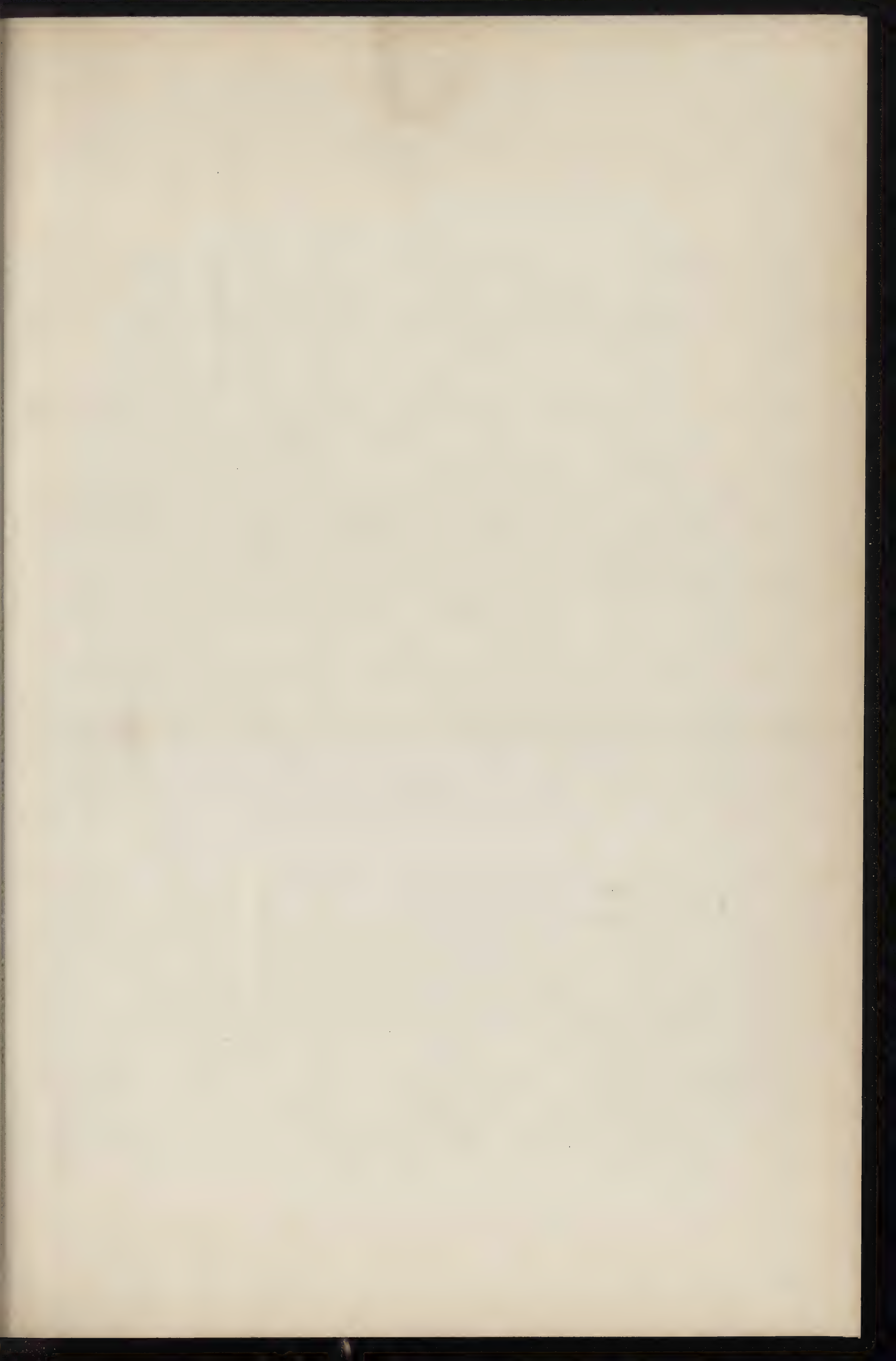
Katalog der Freiherrlich von Lipperheide'schen Sammlung für Kostümwissenschaft. Mit Abbildungen. III. Abtheilung: Büchersammlung, I. Halbband. Berlin 1897. Verlag von Franz Lipperheide.

Zu den unvergänglichen Verdiensten, welche Freiherr von Lipperheide und seine viel zu früh verstorbene Frau um die Reform der weiblichen Kunstthätigkeit, namentlich der Stickerei, sich erworben, haben dieselben ein neues hinzugefügt durch die in den letzten 20 Jahren mit reichsten Mitteln und im gröfsten Stile betriebene Anlage einer kostümlichen Fachsammlung, d. h. einer Bibliothek und Bildergallerie, welche weit über 30000 Gemälde und Einzelblätter, bei 6000 kostümgeschichtliche Werke, über 3000 Jahrgänge illustrirter Almanache, Zeitungen und Zeitschriften umfassen, also einen von keiner anderen derartigen Sammlung erreichten Umfang gewonnen haben. Dadurch sollte den gerade in den letzten Jahrzehnten auf dem Gebiete der Trachtenkunde ungemein gesteigerten Bedürfnissen Entgegenkommen geleistet, besonders den Kunst- und Kulturhistorikern, den Künstlern und Veranstaltern von Kunstaufführungen schwer oder gar nicht zugängliches Studienmaterial geliefert werden. Denn die Sammlung ist für die Oeffentlichkeit bestimmt, für die freie Benutzung im Hause des Besitzers (und nach dessen Tode in einem staatlichen Museum) an der Hand des Katalogs, der 30 Lieferungen à 1 Mk. umfassen soll, von denen die 5 ersten den I. Halbband bilden, den sechsten Theil der III., aber zuerst erscheinenden Abtheilung der Büchersammlung. Die 288 Seiten, aus denen er besteht, enthalten nicht weniger als 154 vortreffliche Abbildungen, von denen mehr als die Hälfte dem engern Gebiete der Trachten angehört und in kunst- und kulturgeschichtlicher Hinsicht von grofsem Werth ist. Unter den 607 Werken, denen sie entnommen sind, befinden sich manche Unika, viele Seltenheiten in der I. Abtheilung, welche die allgemeine Trachtenkunde (des XVI. bis XIX. Jahrh.) umfafst, auch in der II. Abtheilung, welche mit der Tracht des Alterthums bekannt macht, namentlich aber in der III. Abtheilung, welche die Tracht im Mittelalter und in der Neuzeit vorführt, wie sie sich in den vier Perioden bis zum Ende des XV. Jahrh., im XVI., im XVII. und XVIII. Jahrh. und von der französischen Revolution bis zur Gegenwart entwickelt hat. Allein auf das XV. Jahrh. beziehen sich 73 Werke, unter welchen manche Inkunabeln von hohem Werth, auf das XVI. Jahrh. namentlich wichtige Stammbücher. Dazu kommt, dafs die einzelnen Bücher auf's sorgfältigste und lehrreichste beschrieben, die Abbildungen mit ausgiebigen Unterschriften versehen sind und die typographische Ausstattung geradezu musterhaft ist. Es handelt sich also um ein mit ungewöhnlichem Aufgebot vornehmer Intention und Durchführung sich darbietendes Werk, welches der Beachtung weiter Kreise werth ist und hoffentlich nicht ermangeln wird. Schnütgen.

---

Le Coloriste Enlumineur (Verlag von Desclée, De Brouwer & Cie. à Paris, rue St. Sulpice 30) hat vor Kurzem seinen IV. Jahrgang beschlossen, der wiederum eine Fülle von theoretischen Belehrungen und praktischen Anweisungen auf dem Gebiete der Miniaturmalerei und der verwandten Kunstzweige bietet, sowie eine sehr grofse Anzahl vorzüglicher alter Vorbilder, die fafst ausschliefslich dem romanischen und gothischen Formenkreise angehören und unter flandrischem oder französischem Einflusse entstanden sind. Initialen, Ornamente, Thierfigurationen der mannigfachsten Art beleben den Text und jedem Hefte ist mindestens eine Farbentafel beigelegt, zuweilen auch noch ein Figurenbild. Sehr lehrreich sind die Abhandlungen über die Stilisirung sowie über die Fauna des Illuminators von Marchand, der leider über dieser Arbeit gestorben ist, auch die eingehenden Studien von dem unermüdlichen und unerschöpflichen Barbier de Montault über allerlei heraldische Fragen, auf welche bekanntlich, zumal auf kirchlichem Gebiete, nur sehr Wenige zuverlässige Antwort zu geben vermögen, und keiner Schwierigkeit geht Cloquet in diesem nur von einem kleinen Kreise wissenschaftlich gepflegten Kunstzweige aus dem Wege. Auch an Vorschlägen und Vorlagen für neue Arbeiten in der Art und Stilrichtung der alten, z. B. Tischkarten, Adressen, Buchausstattung fehlt es nicht. Reich und dankbar ist daher die Ausbeute und vollauf lohnend die Kosten (15 Fr.) des Abonnements.

Derselbe Kunstverlag hat die bekannten musizirenden Engel von Fiesole, die zu den liebreizendsten und beliebtesten Gebilden der mittelalterlichen Malerei zählen und von Schmidt in Florenz vortrefflich reproduzirt sind, ebenfalls nachzubilden angefangen und Posaunen- wie Trommel-Engel liegen bereits als gute Farbendrucke (à Mk. 1,20) vor, deren Einrahmung durch die rechteckige Einfassung erleichtert wird. S.





# Abhandlungen

## Hugo van der



# Abhandlungen.

## Hugo van der Goes.

### Eine Studie zur Geschichte der altvlämischen Malerschule.

### I.

Mit Lichtdruck (Tafel VI).[1]

In dem kleinen Museum des Arcispedale Santa Maria Nuova zu Florenz, das man alsbald erreicht, wenn man die gewaltige Domkuppel des Filippo Brunelleschi umschritten hat, befindet sich neben vortrefflichen Werken toskanischer Meister die Schöpfung eines nordischen Quattrocentisten, die uns in dieser Umgebung fast wie ein lauter Protest gegen die schönheiterfüllte, schimmernde Welt des Südens berührt. Der principielle Gegensatz, welcher die vlämische Malerei von italienischer Kunst scheidet, wird wohl kaum jemals so stark empfunden, als wenn sich der Blick von Sandro Botticelli's zarter Madonna und den würdevollen mächtigen Heiligengestalten des Fra Bartolomeo auf dem Freskobilde des jüngsten Gerichtes hinüberwendet zu den eckigen, mageren Figuren, die dichtgedrängt, fast in Lebensgröfse das Triptychon des Hugo van der Goes erfüllen.[2]

Der Gegenstand seiner Darstellung an sich, ein „Presepio" zwischen Heiligen und Stiftern bot den italienischen Malern nichts Aufsergewöhnliches, welche mit scheuem Staunen diese Arbeit des wunderlichen Nordländers betrachteten, der hier völlig unberührt von all' ihren Kunsttraditionen selbstständig der Natur gegenübertrat.

Durch die Kontrastwirkung erscheint der individuelle Ausdruck in diesen Köpfen noch gesteigert; in der Fremde umfängt uns die schlichte Welt germanischen Gemüthslebens.

Eine reiche Künstlerphantasie, ganz erfüllt von dem Gehalt der heiligen Geschichte, wendet sich unmittelbar an unser seelisches Empfinden. Mit dem Wunder der Menschwerdung des Erlösers und seiner Geburt aus der Jungfrau soll uns dies Bild vertraut machen.

Die greifbare Wirklichkeit der Gestalten bei dem überirdischen Vorgang mufs darauf hinwirken, uns wie durch Intuition von einer höheren Wahrheit zu überzeugen. Das Niegesehene wird wahrscheinlich inmitten einer Sphäre, die dem Betrachter wohlbekannt ist. Aesthetisches Wohlgefallen durch Liebreiz und Anmuth seiner Figuren zu erregen, trachtete der Meister erst in zweiter Linie, doch lag es ihm am Herzen, für alle Einzelzüge seiner scharfsinnigen Naturnachahmung und die gediegene Sorgfalt seiner Arbeit intimes Verständnifs zu finden.

Er strebt danach, innere Wahrheit mit äufserer Naturtreue zu verbinden; aber seine Kenntnifs

---

[1]) Die Erläuterungen zu der beigefügten Darstellung „Annaselbdritt mit verehrendem Stifter" folgen im II. Abschnitt dieser Studie.

[2]) Museo Santa Maria Nuova Nr. 48—50. Eichenholz. Mittelbild h. 2,50 *m*, br. 3,04 *m*, Flügel h. 2,50 *m*, br. 1,40 *m*. — Photographien von G. Brogi und Fratelli Alinari. Stiche bei Foerster »Denkmale« XI. — Autotypien: Klass. Bilderschatz Nr. 151, 1022, 1027. Spemann's Museum Nr. 67. — Neuerdings besteht der Plan, die besten Stücke der Hospitals-Sammlung den Kgl. Gallerien in Florenz einzuverleiben.

Litteratur: Descamps »Les Vies des peintres« (1840) I, S. 5. Passavant „Beiträge zur Kenntnifs der altniederländ. Malerschulen", »Kunstblatt« (1841) Nr. 5. Immerzeel »De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders« (Amsterdam 1842) I, S. 62. Rathgeber »Annalen der niederländ. Malerei« (1842) S. 117 ff. Waagen im »Kunstblatt« (1847) Nr. 51. Nagler »Monogrammisten« III, 986. Waagen »Handbuch der deutschen und niederländ. Malerei« (1862) I, S. 111 ff. Kugler »Geschichte der Malerei« (1867) II, S. 382. Alfred Michiels »Histoire de la Peinture flamande (1866) III, S. 336 ff. A. Wauters »Biographie nationale de Belgique« VIII, S. 27 ff. A. Wauters »Hugues van der Goes, sa vie et ses oeuvres« (Bruxelles 1872). Crowe-Cavalcaselle »Geschichte der altniederländ. Malerei« (deutsche Ausgabe von A. Springer) (1875), S. 165 ff. Schnaase »Geschichte der bild. Künste« (1876) VIII, S. 205. Eisenmann in Dohme's »Kunst und Künstler« (1876) I, Nr. 12 S. 6 ff. A. J. Wauters »Histoire de la Peinture flamande« (1883) S. 60. Woltmann-Woermann »Geschichte der Malerei« (1882) II, S. 27 ff. Burckhardt-Bode »Der Cicerone« II, S. 648. Emile Michel in der »Gazette des beaux arts« (1896) XV, S. 361, mit Radirung nach dem rechten Flügelgemälde von J. Payrau. Gerspach „Les tableaux de H. v. d. G. à Florence", »Revue de l'art chrétien« (1896) S. 258 ff. mit Abbildungen.

der Welt und des Menschen gründet sich nicht auf allgemeine Regeln, auf eine umfassende Einsicht in die Gesetzmäfsigkeit der Erscheinungen. Durch liebevolles Versenken in die Betrachtung der Einzelformen gelangte er zu ausgeprägtestem Individualismus. Die Schönheit, welche in der Harmonie des Aufbaues, in der Veredlung der Formen, im weichen Flufs der Contouren besteht, blieb ihm fremd. Statt des theoretischen Studiums der Anatomie, Perspektive, Optik, hielt er sich stets direkt an sein Vorbild, blickte hinaus in die unerschöpfliche Natur seiner Umgebung. Der herbe Reiz der Ursprünglichkeit mufs uns in seinem Werk für die Abwesenheit der Eurhythmie und Grazie entschädigen. Die aufrichtige Hingebung und Ergriffenheit der ächt menschlichen Theilnehmer verleiht dieser Anbetung des neugeborenen Christkindes eine tiefempfundene religiöse Weihe. Die Macht eindringlicher Individualisirung erhebt die Bildnifsfiguren der Donatoren und deren Patrone zu monumentalen Charakteren. Die für niederländische Tafeln aufsergewöhnlichen Dimensionen stellten erhöhte Anforderungen an die Gestaltungskraft des Malers. Seine Figuren fassen Wurzeln im Gedächtnifs des Betrachters; sie haben sich ihre Wirkung ungeschwächt erhalten, trotz aller Unbill, welche die Stücke durch Verputzen und Uebermalung erlitten.

Im Mittelbilde kniet Maria in Andacht versunken vor dem neugeborenen Jesusknaben, den sie in ehrfurchtsvoller Scheu nicht zu berühren wagt. Ein Strahlenkranz, der das nackte Kind umgibt und der Lichtschein, welcher von dem zappelnden kleinen Körper am Boden ausgeht, deuten auf seine überirdische Herkunft. Mit ausdrucksvollen Geberden des Staunens über das göttliche Geheimnifs der Menschwerdung verehren schmächtige Engel, an denen der Maler allzusehr mit dem Abglanz himmlischer Schönheit kargte, voll Inbrunst den Erlöser, andere schweben auf schillernden Fittichen herab. Freudige Ueberraschung erfüllt die Gruppe der anbetenden Hirten. Doch in diesen gutmüthigen derben Gestalten kommt bei der eingehenden Schilderung der Situation auch ein kerniger Humor unbewufst zum Durchbruch. Mit dem Lächeln der Befriedigung auf den wetterfesten, etwas beschränkten Gesichtszügen beugt der alte Hirt ungelenk das Knie vor dem neuerstandenen Heiland; sein Nachbar breitet in stummer Betrachtung die Arme aus, während ein jüngerer Genosse in täppischer Neugier über sie weglugt, Augen und Mund bei solchem Anblick gewaltig aufreifsend. In gestrecktem Lauf kommt ein vierter Hirt herbei, der sich soeben noch an den Tönen seines Dudelsacks ergötzte, aber die Anschauung des göttlichen Wunders auf keinen Fall versäumen möchte.

Ganz zur Linken, neben einer Säule stehend, hat St. Joseph die schwieligen Hände zum Gebet gefaltet, alt und grämlich gleicht er einem vlämischen Bürgersmann, den die Sorgen des Lebens hart anfafsten. Ochs und Esel als treue Begleiter fehlen natürlich nicht. Aus der verfallenen Ruine, dem Ort der Handlung, blickt man im Hintergrunde auf ein romanisches Gebäude und die Häuser eines alterthümlichen Städtchens, die von der Morgensonne beschienen sind. Zwei Frauen treten zur Gitterpforte herein, vermuthlich Zelanie und die ungläubige Salome.[3]) Weiterhin empfangen die Hirten auf Bergeshöhe die Botschaft des Engels.

Alles Beiwerk, der goldgestickte Ornat der Engel, die verstreuten Blumen und Halme, ganz vorn Topfpflanzen und Strohbündel sind mit minutiöser Sorgfalt der Natur nachgebildet. Leider ist die Linearperspektive nicht recht gelungen. Für die Darstellung des Vordergrundes hat sich der Augenpunkt verschoben; er wurde hier vom Maler zu hoch angenommen, so dafs es den Anschein hat, als spiele der Vorgang auf abschüssigem Terrain.

Auf den Flügeltafeln erscheint links die imposante Gestalt des Apostels Thomas, der mit feurigem Blick und beredter Geberde seinen Schützling empfiehlt, neben ihm etwas vorgebeugt der greise Abt Antonius, der mit Spannung zum Christkind hinüberblickt. Vor seinem Patron kniet Tommaso Portinari, der Stifter des Altarwerkes, fast vergraben im weiten schwarzen Prachtgewande, der bartlose, intelligente Kopf mit den vornehm-verschlossenen Mienen des grofsen Handelsmannes. Seine beiden Knaben folgen ihm. Ihre schüchternen blassen Gesichter zählen zu den köstlichsten Kinderportraits, welche die vlämische Schule hervorbrachte. Mit der vollen Frische einer Momentaufnahme ist die verlegene Haltung der leicht gesenkten Köpfchen und der bängliche Blick der beiden Kinder wiedergegeben, welche halb mechanisch ihre

[3]) Vergl. Protoevangelium St. Jacobi c. 19 und Historia de nativitate Mariae c. 13.

zarten Fingerspitzen zusammengelegt und zum Gebete erhoben haben.

Der rechte Flügel enthält die weibliche Hälfte der Donatorenfamilie, die Gattin, eine hagere, schmale, fast schemenhafte Erscheinung, steif und reizlos in ihrem tiefvioletten Sammetschleppkleid und hohem flandrischen Kopfputz, neben ihr das blonde, reichgeschmückte Töchterchen, welches schon mit mehr Selbstbewufstsein wie die kleinen Brüder dreinschaut. Hinter den beiden Knieenden zeigt sich St. Margaretha als glaubensstarke Bezwingerin des grotesken Drachens, begleitet von Maria Magdalena in höfischem Aufputz. Ueber mattgrauem goldbordirten Unterkleide trägt sie einen prächtig gemusterten Ueberwurf von schimmerndem weifsen Damast. Das Haar ist ganz zurückgekämmt, versteckt unter einer weitabstehenden Haube. Wie sämmtliche Bildnifsfiguren, verrathen auch die heiligen Frauen in der damals üblichen geschwungenen Körperhaltung, dem spröden Gesichtsausdruck und den gezierten Bewegungen den engen Anschlufs an das lebende Modell, ein Umstand, der allerdings der malerischen Durchbildung, nicht aber dem idealen Gehalt der Tafel zum Vortheil gereichte. Im landschaftlichen Hintergrunde des linken Flügelbildes ist die Reise der hl. Jungfrau mit Joseph über das Gebirg nach Bethlehem dargestellt. Auf der rechten Tafel blicken wir durch hochstämmige Bäume, auf deren entlaubtem Geäst sich einige Krähen niedergelassen haben, in eine hügelige Gegend im fahlen Winterkleide unter bewölktem Himmel. Aus der Ferne naht der Zug der hl. drei Könige. Ein Kavalier in modischer Tracht ist vom Pferd gestiegen und erkundigt sich nach dem Weg zum König der Juden.

Solch' genrehafte Episoden im Andachtsbilde erscheinen der niederländischen Empfindungsweise keineswegs störend und ablenkend. Im Gegentheil! Diese Nebenzüge ergänzen und vertiefen das Phantasiebild von der biblischen Begebenheit; dieselbe gewinnt an Anschaulichkeit und Treue, wenn sie mitten in das gewohnte Tagesleben hineinversetzt wird.

Auf den Aufsenseiten der Flügel sieht man die Verkündigung des Erzengels Gabriel in Grisaillemalerei.

Von der Leuchtkraft transparenter Farben, die wir meist an altvlämischen Tafeln bewundern, ist in dem Triptychon des Hugo van der Goes wenig zu spüren. Das Kolorit erscheint bei dem jetzigen Zustande der Gemälde recht trüb und kalt. In den Gewändern stehen dunkle Farbentöne, tiefblau, violett, grün und ein dumpfes Schwarz nebeneinander. Das Inkarnat ist bei weiblichen und jugendlichen Gestalten krankhaft bleich, graugelblich. Bei den derberen männlichen Köpfen findet sich ein lebloser, röthlicher Fleischton. Die überaus eingehende Modellirung wird durch graue Schatten bewirkt.

Die muskulösen, kurzfingerigen Hände, runzelig und arbeitsgewohnt, agiren mit überraschender Lebhaftigkeit, sie wetteifern mit dem Antlitz im sprechenden Ausdruck aller Empfindungen.

Die Gewandung legt sich in gehäuften eckigen Falten um die Körper und verdeckt deren Bewegungen mehrfach mit verworrenen Stoffmassen.

Nur die Gestalt des hl. Thomas zeigt eine Drapirung in grofsartigen schwungvollen Linien.

Als den Stifter des Altarwerkes nannte ich den Florentiner Tommaso Portinari, der als Vertreter des Bankhauses Medici in Brügge eine hochangesehene Stellung einnahm. Für wesentliche Dienste, die er Philipp dem Guten von Burgund bei enormen Geldgeschäften mit Eduard IV. von England geleistet,[4]) war er mit der Würde eines herzoglichen Rathes bedacht worden. Zu dem unvergänglichen Ruhm, den einst Beatrice Portinari, die verklärte Geliebte Dante's der Familie gewann,[5]) fügte der Urenkel einen unermefslichen Reichthum. Der Vater Beatricens, Folco Portinari, hatte im Jahre 1285 das Hospital Santa Maria Nuova zu Florenz gegründet und dieser frommen Stiftung bewahrte das ganze Geschlecht auch späterhin seine treuliche Fürsorge.

Giorgio Vasari bezeichnet schon in der ersten Ausgabe seines Werkes »Le vite de piu

---

[4]) Philippe de Comines, der berühmte Staatsmann und Geschichtsschreiber (1445—1509), erzählt in seinen Memoiren (VIII c. 5), »Nouvelle édition revue sur les manuscrits de la Bibliothèque royale et publiée avec annotations et éclaircissement« par M. Dupont (Paris 1843/44, 2 Bände), dafs Tommaso Portinari zweimal Bürgschaften für Beträge von 50 000 und 80 000 ‚escus' übernommen habe. Sein Kredit als Agent der Medici grenze an das Unglaubliche.

[5]) Neuerdings wird bekanntlich die reale Existenz von „Dante's Beatrice" und die Identität dieser poetischen Figur mit Bice Portinari, der Gattin des Messer Simone de Bardi, bezweifelt. (Scartazzini.) — Ueber die Stiftung des Folco Portinari vergl. B. Varchi »Storia Fiorentina« per cura di M. Santoria I, 394 (Milano 1845).

eccellenti pittori, scultori et architetti etc. Firenze 1550« ein kleines Gemälde des Hans Memlinc als eine Stiftung des T. Portinari für Santa Maria Nuova[6]) und nennt aufserdem als noch in der Hospitalkirche San Egidio befindlich die Tafel des Ugo d'Anversa.[7]) In der „Descrittione di tutti i paesi bassi etc." des Lodovico Guicciardini (Anversa 1567) sowie der zweiten Ausgabe des Vasari (1568) findet sich diese Notiz wiederholt, aus der wir mit hoher Wahrscheinlichkeit auf den Urheber und den Stifter des Altarwerkes schliefsen können. Die Bezeichnung *„tavola"* für das Triptychon ist allerdings nicht ganz korrekt und der Beisatz „d'Anversa" zum Vornamen des berühmten Malers beruht offenbar auf einem Irrthum. Hugo van der Goes war aus Gent gebürtig[8]) und wird hier oder in Brügge den Auftrag des vornehmen Florentiners entgegengenommen haben. Bei einem festlichen Ereignifs des Jahres 1468 begegnen wir gleichzeitig ihren beiden Namen.

Die feierliche Einholung der jungen Braut Karls des Kühnen bot der flandrischen Handelsmetropole Brügge, die damals noch im Zenith ihrer Macht und ihres Reichthums stand, den erwünschten Anlafs, in prunkvollen Aufzügen und Tournieren ihren vollen Glanz zu entfalten. Auf den Plätzen und Gassen waren Künstler beschäftigt, Ehrenpforten und Schaugerüste zu errichten. Sie bedeckten Kirchenportale und die Wände der Häuser mit Standarten und bemalten Tüchern, welche biblische Szenen oder auch Allegorien mit antiken Helden und Göttinnen zeigten. Tommaso Portinari schritt damals bei der Begrüfsung der fürstlichen Braut an der Spitze der „florentinischen Nation".[9]) Um bescheidenen Lohn wirkte Hugo van der Goes mit an der malerischen Dekoration der Strafsen und Gebäude.[10]) Auch bei der bald nachfolgenden Vermählungsfeier des Herzogs mit der Prinzefs Margaretha von York fand der junge Maler ähnliche Beschäftigung.[11]) Im Auftrage der Stadt Gent fertigte Hugo van der Goes noch zahlreiche dekorative Schaustücke (entremets), ausgedehnte Kompositionen, welche in Tempera auf Leinen gemalt, keinen Anspruch auf dauernden Kunstwerth besafsen.[12]) Seit 1465/1466 war er Mitglied der dortigen Lucasgilde,[13]) der schon seine Voreltern angehört hatten.[14]) 1468 wurde er zum Geschworenen der Zunft erwählt; in den Jahren 1473—1475 bekleidete er das Ehrenamt eines Dekans der Lucasgilde.[15])

Aus unbekannten Ursachen zog sich der Meister kurz hernach in das Kloster der Augustiner Chorherren Roodendaale bei Auderghem im Walde von Soignies zurück, in welches sein Bruder Nicolaus schon früher als Mönch eingetreten war und scheint dort noch geraume Zeit der Kunst gelebt zu haben. Sein Ruf verbreitete sich und er empfing in der klösterlichen Abgeschiedenheit den Besuch erlauchter Herrschaften, die sich von ihm portraitiren liefsen. Selbst Erzherzog Maximilian und dessen Gemahlin Maria von Burgund erzeigten dem kunstreichen Klosterbruder ihre Huld, als die Jagd sie in diese Forste lockte, welche schon seit St. Hubertus Zeiten für das Waidwerk besonders günstig waren. In übergrofser Milde gestattete der Prior Thomas van Vossem, geschmeichelt durch die Anwesenheit so hoher Gäste, unserem Maler, an den festlichen Gelagen der Herren theilzunehmen; zum Schaden für dessen Gesundheit, denn er liebte gar sehr den

[6]) Milanesi-Ausgabe I (1878) S. 185. . . . . „ed Ausse creato di Ruggieri, che fece à Portinari in Santa Maria Nuova di Fiorenza un'quadro picciolo, il qual' è oggi al Duca Cosimo . . . ." Nach Waagen (S. 127) wahrscheinlich identisch mit dem Gemälde „Die sieben Schmerzen Mariae" in der Galerie zu Turin Nr. 358.

[7]) Milanesi-Ausgabe S. 185. . . . . „Ugo d'Anversa che fe la tavola di Santa Maria Nuova di Fiorenza". Das Werk wird nochmals erwähnt VII S. 581. Vergl. A. Pinchart »Les historiens de la peinture flamande« S. 267.

[8]) Nach den Angaben gleichzeitiger Urkunden. Dagegen bezeichnen Sanderus »Flandria illustrata« (1735) I, 13 und Karel van Mander »Schilderboeck« ihn als „Maler von Brügge". Nach Marcus van Vaernewyck »Historie van Belgis etc.« Ghenth (1574) IV, 48 stammt er aus Leyden. Ein Maler Mathias van der Goes arbeitete um 1472 in Antwerpen und wurde 1487 in die Lucasgilde aufgenommen.

[9]) Olivier de la Marche († 1502) »Mémoires«. Petitot Collection X, 299 ff.

[10]) Dehaisne »De l'art chrétien en Flandre« (Douai 1860) S. 224 ff. Comte de Laborde »Les Ducs de Bourgogne« pg. LXXIX Introduction und Nr. 4505.

[11]) Edmond de Busscher »Recherches sur les peintres gantois des XIV^e et XV^e siècles« (1859) S. 105.

[12]) Marcus van Vaernewyck a. a. O. S. 132.

[13]) E. de Busscher a. a. O. S. 65.

[14]) Ein Maler Hugo v. d. Goes wurde 1395 in die Lucasgilde zu Gent aufgenommen. 1406, 1412, 1419 erscheint in den Zunftlisten der Name Lievin van Goes.

[15]) E. de Busscher a. a. O. S. 113, 117.

Wein, wie uns der Klosterchronist Gaspar Ofhuys van Tournay[16]) versichert.

Um 1479/80 trat Hugo van der Goes zum letzten Mal mit Zunftgenossen in Berührung. Als „eenen den notabelsten scildere die men binnen den lande hier omtren wiste to vindene" wurde er nach Löwen berufen, um die unvollendet nachgelassenen Gemälde des verstorbenen Dierick Bouts abzuschätzen.[17]) Als Honorar empfing er vom Rathe der Stadt einen Krug besten Rheinweins.

Bald darauf erlag der geniale Künstler einem grausamen Schicksal. Gewissensskrupel, die seine Seele schon seit Jahren beängstigt, arteten in einem plötzlichen Anfall zum religiösen Wahnsinn aus. Auf der Rückkehr von einer Reise nach Köln ergriff ihn das furchtbare Uebel. Tiefe Melancholie umnachtete seinen Geist, er verzweifelte daran, das ewige Heil zu erlangen. Doch wie einst David durch Saitenspiel den trüben Sinn des Königs Saul erheiterte, so brachten rauschende Orgelklänge und der fromme Gesang der Brüder auch ihm für kurze Zeit Linderung seiner Qualen und Besänftigung des zerrütteten Gemüthes.

Die Mönche, die ihn mit aufopfernder Pflege umgaben, erschöpften sich in den mannigfachsten Vermuthungen über den Ursprung und die Heilung der tückischen Krankheit. Diese Muthmafsungen, die der Klosterchronist weit ausspinnt, enthalten erbauliche theologische Erörterungen, aber recht naive Vorstellungen von dem Wesen der Psychiatrie.

Es klingt nicht unwahrscheinlich, dafs ein Schlagflufs die Ursache des Gemüthsleidens gewesen ist. Vielleicht sind die ersten Symptome schon in dem Kleinmuth zu erkennen, mit dem der Meister auf begonnene Arbeiten blickte, die er nicht mehr zu vollenden vermochte.[18])

Er starb im Jahre 1482 tiefbetrauert von den Augustinern, deren Kloster durch seinen Künstlerruhm, der selbst über die Alpen reichte, bedeutend an Ansehen gewachsen war. Auf sein Grab setzten sie die Inschrift:

*Pictor Hugo van der Goes hic quiescit*
*Dolet ars cum similem sibi modo nescit.*[19])

Diese Nachrichten aus gleichzeitigen Schriftquellen finden in dem Kapitel, welches Karel van Mander († 1606) in seinem »Schilderboeck«,[20]) dem Hugo van der Goes widmet, eine werthvolle Ergänzung. Der Haarlemer Maler und Historiograph bereichert allerdings das Lebensbild des genialen Künstlers nicht durch neue Daten und Notizen, dagegen schildert er mit kurzen Worten den Eindruck einiger Gemälde, welche die Tage des Bildersturmes glücklich überdauert hatten und nun auch das Auge des feingebildeten Romanisten und gewandten Technikers vollauf befriedigten. Leider sind auch diese Stücke in der Folgezeit sämmtlich verloren gegangen. So besafs die St. Jacobskirche in Gent ein vorzügliches Werk von der Hand des Hugo van der Goes, das Epitaphium des Wouter Gaultier,[21]) welches an einem Pfeiler angebracht war. Es enthielt die Madonna en face in einer Landschaft sitzend, das Christkind auf den Armen. Karel van Mander hat die kleine Tafel oftmals betrachtet voll Bewunderung für die unendliche Feinheit, mit der selbst die Kräuter des Wiesengrundes und jedes Kieselsteinchen am Wege wiedergegeben war; vornehmlich entzückte ihn aber der Reiz ächt weiblicher Schamhaftigkeit und Würde im Antlitz der hl. Jungfrau.

In derselben Kirche sah man auch ein Glasgemälde „die Kreuzabnahme", deren Entwurf vielleicht von Hugo van der Goes oder auch

---

[16]) Vergl. »Originale Cenobii Rubeevallis in Zonia prope Bruxellam in Brabantia« herausgegeben von A. Wauters im Bulletin de l'Académie de Belgique (1863) II. Série, XV, S. 723—748 und derselbe »H. van der Goes« (1872) S. 12 ff.

[17]) Schayes Documents inédits im »Bulletin de l'Académie« (1861) XIII, S. 341 ff. und Comte de Laborde a. a. O. pg. CXVI.

[18]) „Habebat enim sollicitudinem maximam quomodo opera perficeret depingenda. Ut tunc dicebatur, vix in IX annis perficere potuisset." Ofhuys a. a. O.

[19]) Sweertius »Monumenta sepulcralia Brabantiae« (Antwerpen 1613) S. 323.

[20]) Het leven der Doorluchtighe Nederlandtsche en Hooghduytsche Schilders by een vergadert en beschreven door Carel van Mander, Schilder, (Harlem 1604). Zweite Ausgabe (Amsterdam 1617) fol. 127 ff. — Henri Hymans »Le Livre des Peintres de Carel van Mander«, Traduction etc. (Paris 1884) I. S. 51 ff.

[21]) Nach Wauters ist der Name bei van Mander verstümmelt angegeben. — Das von C. v. Mander beschriebene Madonnenbild identifizirt H. Hymans »Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie« (1879) p. 15 vermuthungsweise mit dem Gemälde Nr. 283 der Pinakothek zu Bologna. Dagegen »Cicerone« II, 648. — Marcus van Vaernewyck a. a. O. S. 120. Nach dessen Angaben rühren auch die Entwürfe der Glasgemälde der Abteikirche St. Peter zu Gent von Hugo van der Goes her.

von Jan van Eyck herrührte. Im Karmeliterkloster zu Gent befand sich ein grofses Altarwerk mit ausgezeichneten Darstellungen aus dem Leben der hl. Catharina, welche wahrscheinlich der Jugendzeit des Malers entstammten.

Als dessen Meisterstück galt jedoch bei Kennern wie Laien ein Wandbild in Oelfarben über einem Kamin im Hause des Jacob Weytens an der Muyderbrücke zu Gent. Es stellte die Begegnung der klugen Abigail mit König David dar. Der jugendliche Held erschien stattlich hoch zu Rofs. Die Wittwe Nabal's, welche der Herrscher der Israeliten sich zur Gemahlin erwählte, wie die begleitenden fünf Mägde, konnten nach der Ansicht van Mander's wegen ihrer züchtigen Sittsamkeit und ehrbaren süfsen Wesens allen Frauen und Mädchen als nachahmenswerthes Beispiel empfohlen werden. Bei dieser Gelegenheit wird uns auch verrathen, dafs dem jungen Künstler „Cupido de Pinceelen heeft helpen stieren in gheselschap van zijn Moeder en de Gratien", denn Hugo van der Goes freite die Tochter des Hauses, deren anmuthiges Bildnifs er auf dem Gemälde anbrachte. Lucas de Heere hat das Wandbild wegen dieses Umstandes als ein Weihgeschenk stiller Neigung in einem Sonett gefeiert; Alfred Michiels findet in dem rührenden Mifsgeschick einer unglücklichen Liebe den Beweggrund des Malers, der Welt zu entsagen.[22])

Ein anderes Hauptwerk, die Kreuzigung Christi in der St. Jacobskirche zu Brügge entging zur Zeit der Reformation der Zerstörung, indem man die Tafel mit schwarzer Farbe übertünchte und in goldenen Buchstaben den Dekalog darauf verzeichnete.[23]) Schon Albrecht Dürer hatte dies „köstliche Gemäl" bei seiner Anwesenheit in Brügge im April 1521 als Sehenswürdigkeit der Stadt aufgesucht, wie aus einer Notiz des niederländischen Tagebuchs hervorgeht.[24]) —

Ein weiteres Werk des Hugo van der Goes, vielleicht eine Darstellung der sieben Sakramente, zeigte man dem gefeierten Nürnberger Maler im Palast des Statthalters von Holland, Seeland und Friesland, Heinrich VIII. von Nassau zu Brüssel.[25]) Bedauerlicher Weise gedenkt Dürer nur mit kurzem Vermerk dieser Stücke; doch ist anzunehmen, dass die wuchtige Kraft und der Ernst der Charakteristik, die aufserordentliche malerische Vollendung, welche die Tafeln des Genter Meisters auszeichnen, dem congenialen Naturell des grofsen oberdeutschen Künstlers imponirte.

Die Feinheit und Schärfe der Linienzüge in den Kompositionen des Hugo van der Goes wurde auch in alter Zeit von Kennern gewürdigt. Wir besitzen hierfür ein gutes Zeugnifs in einem Vers des poetischen Panegyricus, betitelt: „La Couronne Margueritique". In diesem allegorischen Epos, das Jean le Maire bald nach Beginn des XVI. Jahrhunderts zum Lob der Statthalterin Margaretha von Oesterreich verfafste, wird auch unseres Malers mit den Worten gedacht: „. . . . Hugues de Gand, qui tant eut les tretz netz . . . ."[26])

Wie einst sein Leben, hat ein tragisches Geschick auch die reiche Fülle seiner Schöpfungen verfolgt. Von allen jenen Stücken, welche die Autoren preisen, steht nur ein einziges Werk des Hugo van der Goes, der Portinari-Altar, uns heute noch vor Augen. Aus der Betrachtung der übel zugerichteten Tafeln in Santa Maria Nuova schöpfen wir allein unsere Kenntnifs seines eminenten Talentes. Vom Studium dieser Gemälde mufste auch die stilkritische Untersuchung ihren Ausgang nehmen, um einige verkannte Arbeiten des grofsen Meisters für ihn zurückzugewinnen und das Bild seines Strebens und Werdens wenigstens im Umrifs zu bestimmen. (Fortsetzung folgt.)

Bonn. Eduard Firmenich-Richartz.

[22]) »Buch der Könige« I, c. 25, 42. — M. van Vaernewyck a. a. O. pg. 120. Eine freie Copie dieses Wandbildes blieb uns vielleicht in einer Tafel der Sammlung Novák in Prag erhalten. Theodor von Frimmel »Chronique des arts« 1896, Nr. 17.

[23]) Nach Sanderus (a. a. O. II, fol. 81) schmückte die Tafel den Hochaltar, stellte aber die „Kreuzabnahme" dar. Ebenso Descampes »Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant« S. 251. James Weale »Bruges et ses environs« (1875) S. 149.

[24]) Lange-Fuhse »Dürer's schriftl. Nachlafs« 156, 14 A. „Darnach führten sie mich gen S. Jacob und liessen mich sehen die köstlichen Gemäle von Rudiger und Hugo, die sind beede grofss Meister gewest."

[25]) Ebenda 124, 12 A. „Item als ich bin gewest in des von Nassau Haus, do hab ich gesehen das gut Gemäl in der Kapellen, das Meister Hugo gemacht hat." — In Brüssel soll sich aufserdem in der Kirche des Elisabeth-Conventes ein Altarwerk des Hugo van der Goes mit der Verklärung und Auferstehung Christi befunden haben. Wauters a. a. O. S. 26.

[26]) = traits nets. — La Couronne Margueritique entstand um 1510. Das Gedicht wurde spät nach dem Tode des Autors Jean le Maire aus Bavai 1549 zu Lyon gedruckt.

# Gothisches Krystallkreuz in der Stiftskirche zu Aschaffenburg.

Mit Abbildung.

Flach geschliffene und abgefaste Bergkrystallstücke zu durchbohren und zu einem Kreuze zusammenzusetzen, war schon in der frühgothischen Periode gebräuchlich, noch mehr im XIV. und XV. Jahrh. Wenn dabei die Drähte, an welche die Stücke angereiht wurden, eine bemalte und vergoldete Pergamenthülse erhielten, so war das Ergebnifs ein vortreffliches Zusammenwirken von Krystall und durchschimmerndem Kern, und die Wirkung wurde noch erhöht durch die nicht selten reichverzierten vergoldeten Spangen, welche die Scheidestellen verdeckten, sowie durch die vergoldeten Schienen, welche das Kreuz rings umsäumten. In Lilien- oder Pafsform pflegten die Endigungen der Balken geschliffen zu werden und eine Krystallkugel bildete zumeist den Knauf als Uebergang zu dem Dorn, der nur in eine Stange gesteckt zu werden brauchte, um ein Vortragekreuz zu ergeben, während dessen Einfügung in einen niedrigen Untersatz sofort ein Altarkreuz erwirkte, wenn anders ein Kruzifixus darauf angebracht war. Dieser wurde zumeist auf das Kreuzmittel beschränkt, welches bei grofsen Kreuzen eine Ausdehnung von mehr als 10 *cm* im Quadrat erhielt (wie an einem solchen in Kölner Privatbesitz), zuweilen wurde aber auch eine der Gröfse des Kreuzes entsprechende Figur aufgeheftet.

In diese Kategorie gehört das hier abgebildete Kapitelskreuz von Aschaffenburg, welches 63 *cm* hoch ist und aus 14 achtseitig geschliffenen, durchbohrten Krystallstücken besteht. Diese werden durch einen sie durchziehenden glatten Silberdraht zusammengehalten und an ihren Verbindungsstellen durch breite vergoldete Bänder verziert, welche dem Krystall zugleich eine wirkungsvolle Fassung geben. Als besonders geschickt darf die Fassung des Kreuzmittels bezeichnet werden, der kordelumsäumte Reif mit seinen vier Flammenausläufern, der zugleich, dank dem durchlaufenden Röhrenkreuz, sehr geschickt als Nimbus benutzt ist. Weniger nachahmungswürdig erscheint die etwas ungewöhnliche Lösung der Balkenendigungen, indem sowohl die drei Kegel oben, wie die Kugel unten zu stumpf anstofsen, um als eine organische Gestaltung gelten zu können. Der silbergetriebene, gut modellirte und ausgeführte Kruzifixus ergänzt durch seine fein empfundene Bewegung, was ihm an Gröfse abgeht, und die vergoldeten Haare, Bart, Dornenkrone, Lendentuch kontrastiren vortrefflich mit dem Silbertone. Um die oben wie unten rosettenartig verzierte Kugel läuft ein Astwerkstab mit ausgezahntem Fries und erhöht den Eindruck des glänzenden Kleinods, welches wohl in Mitteldeutschland um die Mitte des XV. Jahrh. entstanden ist. Die Nachahmung desselben in Bergkrystall dürfte in der Regel am Kostenpunkt scheitern, da das Schleifen und Durchbrechen des Krystalls ein höchst umständliches Verfahren ist. Ein ähnlicher Effekt wäre aber auch durch gezogene Glasröhren erreichbar, die sehr wohlfeil zu beschaffen sind. In diesem Falle könnten die Endigungen der Kreuzbalken durch Pressung mit einem Einschnitt versehen werden, der mittelst eines Einsatzzapfens zur Lilienform ausgebildet, dem Kreuze eine gefällige Form verschaffen würde.

Schnütgen.

# Eine romanische Bronzeschüssel aus Westfalen.

Mit 2 Abbildungen.

ür die Geschichte des Kunstgewerbes der romanischen Periode und ebensosehr für die Kenntnifs der Handelsbeziehungen dieser Zeit ist von grofser Bedeutsamkeit eine Klasse eng zusammenhängender Bronzeschüsseln, als deren weites Fundgebiet die ganze nördliche Hälfte Europas gelten darf. Grempler hat das Verdienst, in der Zeitschrift »Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift« Bd. V S. 271 ff. und Bd. VI S. 137 f. jene unter Beifügung vieler Abbildungen übersichtlich zusammengestellt, beschrieben und wissenschaftlich gewürdigt zu haben. Dort ist auch die Litteratur über einzelne vorher bekannt gewordene Stücke zu finden. Im vergangenen Jahre konnte ich eine bis dahin unbekannte und zwei bisher kaum beachtete Schüsseln dieser Art aus Westfalen in der »Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Alterthumskunde Westfalens«, Bd. LIV (1896) S. 57 ff., Taf. A, B, veröffentlichen.

Die gravirten Darstellungen dieser Schüsseln stellen uns vor manches Räthsel und sind höchst mannigfach: entartete Flügelfiguren mit höchst verderbten Inschriften oder ohne solche, allegorische Figuren der Tugenden und Laster, Bilder aus dem Kreise des alten und neuen Testamentes, der Legende und der klassischen Mythologie.

Ein ganz hervorragendes, in Privatbesitz befindliches Exemplar dieser Gattung wurde mir kürzlich zugänglich gemacht. Es ist im Jahre 1854 auf dem Unterhofe des Hauses Horst bei Buer im Kreis Recklinghausen (Westfalen) beim Auswerfen von Fundamenten zu einem neuen Oekonomiegebäude gefunden. Die Fundstelle lag dem Schlofsteiche sehr nahe; vielleicht stand sie früher unter Wasser und landete später zu. Die Schüssel lag nicht flach im Boden, sondern stand auf dem Rande.

Die Bronze hat ein eigenartiges goldiges Aussehen, wenngleich von Vergoldung, die man sonst bei einzelnen Schalen dieser Klasse festgestellt haben will, sichere Spuren nicht nachzuweisen waren. Die Feststellung der Zusammensetzung der Bronze durch chemische Analyse war leider nicht angänglich. Die Schüssel ist wohl durch Aushämmern, nicht durch Gufs entstanden.

Sie hat die Form eines mäfsig tiefen Napfes mit abstehendem Rande und flachem Boden. Der obere Durchmesser beträgt, den Rand eingerechnet, ca. 32,5 *cm*; der Rand selbst ist ca. 1 *cm* breit; die Tiefe mifst ca. 6 *cm*. Die Dicke des Metalls hält sich durchwegs auf ca. 2 *mm*, während sie an der Randlinie des abstehenden Randes bis zu 0,5 *cm* anschwillt.

Am Rande links ist eine Beschädigung modern geflickt.

Die Innenseite und den Rand bedecken kräftig eingegrabene Gravirungen, die stellenweise durch Benutzung und Putzen abgeschwächt sind. Im Mittelpunkte der Schüssel sitzt in langem Gewande und Mantel die Figur der Philosophie; sie hält in den Händen ein in der Mitte und nach beiden Seiten herunterhängendes Schriftband mit den Worten: *SOLI QUOD ERANT FACERE POSSVNT SAPIENTES (Soli, quod desiderant, facere possunt sapientes).*[1] Links und rechts von ihrem Gesichte steht *PHILO-SOPHIA.* Auf ihrem Haupte trägt sie eine Krone, aus der nach Art der Helmkleinode drei Büsten hervorragen mit den Beischriften (von links an) *ETHICA, PHISICA, LOGICA.* Links von der Philosophia steht eine männliche, bärtige Figur, die über ihrem Haupte den Namen *COCRATES* trägt, rechts eine kahlköpfige, stumpfnasige mit dem Namen *PLATO* über dem Haupte. Die eine Hand haben sie lehrend erhoben, mit der anderen halten sie je ein grofses, unten umgeschlagenes Schriftband, das sie von der Philosophia trennt; auf dem linken steht *SOPHISTASINVA*[2]*DATIONSESERO NISBEAT · SIVDICO;* auf dem rechten: *NATVRAM VIERSE REI QVERI DOCVIT (Naturam universae rei quaeri docuit).*[3] Diese ganze Mittelgruppe wird im Kreise eingeschlossen von den Hexametern: † *SETEM· PER STV DO CE̊T ARIES PHIOLSPHIA EC ELEMENTORVM · SCRVR · ET*

---

[1]) Vgl. Boetius »De consolatione philosophiae« lib. IV: *Veramque illam Platonis esse sententiam liquet, solos, quod desiderent, facere posse sapientes;* s. Migne »Patrologia«, scr. Lat. 63, col. 796. — *AP* in Ligatur.

[2]) Oder *NVI.*

[3]) Es fehlt der Ablativ philosophia.

*ABDITE RCRVM (Septem per studia docet artes philosophia, haec elementorum scrutatur et abdita rerum).* Um dieses mittlere Rund ordnen sich an der konkaven Wandung der Schüssel sechspafsartig sechs Bilder von weisen Männern, die alle sitzen, alle bärtig sind und in verschiedener Art Schriftbänder halten. Rechts von einem jeden steht eine kleine, unbärtige Figur mit einem Schriftbande, das den Namen der Wissenschaft trägt, die der betreffende Weise vertreten soll; dieser schaut aufmerksam zu jener hin. Jedem Weisen ist links sein Name beigeschrieben. Um jede dieser kleineren Gruppen läuft, den Sechspafslappen bezeichnend, ein leoninischer Hexameter. Die Zwickel füllt je ein Vogel mit Beischrift aus. Ueber dem Haupte der Philosophia eröffnet den Cyclus *PRISCIANVS;* auf seinem Schriftbande steht *NOX EST AERER ICTVS TENVISSIM (Vox est aeris* oder *aer ictus tenuissimus)*;[4]) auf dem Schriftbande der kleinen Figur *GRAMTICA;* Umschrift: † *QVID S: T GRAMMATICA DOCTIS · EL ORTOGRARHIA.* Oben rechts laufender Vogel *GALLINA.*

Weiter in der Richtung des Uhrzeigers *TVLIVS*; auf dessen Schriftband *ITA ST GENA CVSAR DEMONSTIRATVV DELIBATM IVDICIALE (Tria sunt genera causarum, demonstrativum, deliberativum, iudiciale,*[5]); auf dem Schriftband der kleinen Figur *RETHORICA;* Umschrift *MVIVS PRECERTOR EST ARTIS CICHRO RETHOR (Huius praeceptor est artis· Cicero rhetor);* rechts oben im Zweig Vogel mit ausgebreiteten Flügeln *MERVLA.*

Dann *ARISTOTLES*; auf dessen Schriftband *HOMO ET ANIMAL RATIOMOATE MORALE (Homo est animal rationale mortale* (?) [6]); auf dem Schriftband der kleinen Figur *DIALETICA;* Umschrift *ARISTOTELICIS GIPAT OIALETICA VELIS (Aristotelicis . . . dialectica velis)*; rechts oben im Zweig laufender Vogel *MONERVS.*

Dann *BOETIVS*; auf dessen Schriftband *NVMERVS EST VNITATV COLLECTO (Numerus est unitatum collectio*[7]); auf dem Schriftband der kleinen Figur *ARITMTICA* (sic!); Umschrift *PERE LEX NVMERI LVCET CONSCRIPTA BOECI (Vere (?) lex numeri lucet conscripta Boëti);* rechts oben im Zweig laufender Vogel *PICA.*

Dann *PYTAGORAS;* auf dessen Spruchband *MVS EST MOT VOCV̄ CV̄ SCENTIA MODVLANDI VRACITER (Musica est motus vocum cum scientia modulandi veraciter?)* [8]). Die kleine Figur, die ein Schriftband mit dem Worte *MVSICA* trägt, erscheint dadurch bemerkenswerth, dafs sie mit einem Hammer an ein Spiel von drei kleinen Glocken schlägt. Umschrift *MVSICA PVTAGORE CANITODARICRTALBORE;* rechts oben im Zweig Vogel mit ausgebreiteten Flügeln *PHILOM . . IS.*

Zuletzt *EVCILDES,* der einen keulenartigen, kurzen Stock (Mefsstab? Cirkel?) trägt; auf dessen Schriftband *PINCIPV MENSVRE RVRNCTV VOCATVR (Principium mensurae punctum vocatur*[9]); auf dem Schriftbande der kleinen Figur *GEOMETRIA*; Umschrift *HIC TERRE SPACIA D . . . NEVIT GEOMETRIA (Hic terrae spacia . . . geometria)*; rechts oben im Zweig Vogel mit ausgespannten Flügeln *AQVILLA.*

Oberhalb eines jeden der Vögel begrenzt den Zwickel je eine Reihe kordelartig geordneter kleiner Wellenlinien.

Eine der sieben freien Künste, die Astronomie, hat wegen des Sechspasses keine Aufnahme finden können.

Auch der abstehende Rand ist nicht ohne Inschrift gelassen. Die Worte beginnen oberhalb des Hauptes der Philosophia: † *HEC EXERCICIA QVE MVNDI PHILOPHIA INVESTIGAVIT INVESTIGA NOTAVIT*

---

[4]) Nach Prisciani Grammatici »institutionum grammaticarum« lib. I, 1: „Philosophi definiunt vocem esse aërem tenuissimum ictum vel suum sensibile aurium, id est, quod proprie auribus accidit".

[5]) Vergl. Cicero »De invent.« I, 5; II, 4; II, 52. — *IVD* und *IAL* in Ligatur.

[6]) Wohl aus Boetius »Kommentar zum Porphyrius« Buch III: „Nos vero diffinitionem hominis reddimus dicentes, animal rationale mortale"; s. Migne »Patrologia«, scr. Lat. 64, col. 104. — *TE* in Ligatur.

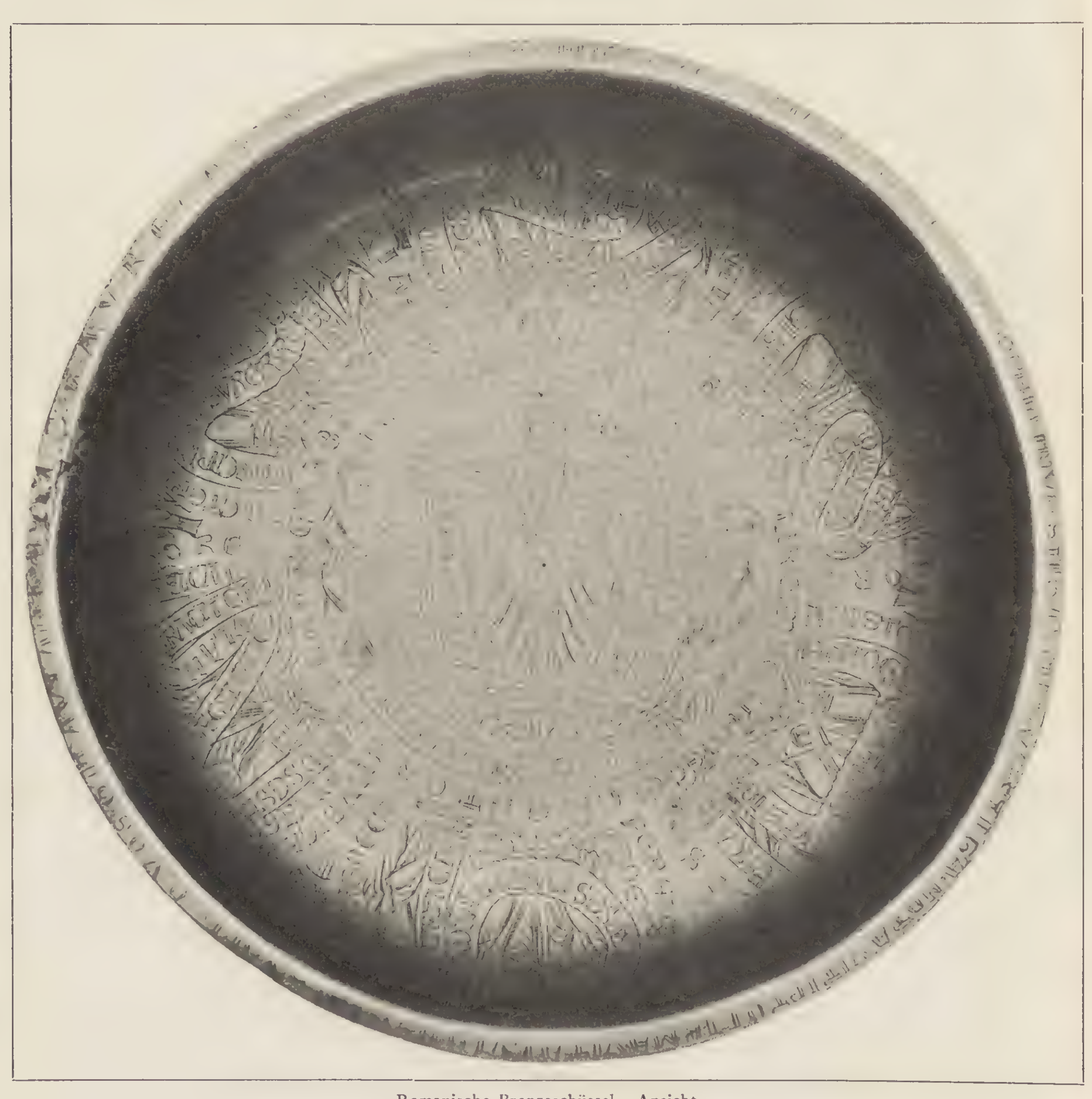
[7]) Aus Boetius »Arithmetik« Buch I, 3: „Et primum, quid sit numerus, diffiniendum est. Numerus est unitatum collectio vel quantitatis acervus ex unitatibus profusus"; s. Migne »Patrologia«, scr. Lat. 63, col. 1083. — *ME* in Ligatur.

[8]) *NTI* in Ligatur.

[9]) Citirt aus »Euclidis Megarensis geometriae, a Manl. Severino Boëtio translatae« libr. I; s. Migne »Patrologia« scr. Lat. 63, col. 1307.

*IPTO FIRMAVIT ALVMNIS NISINVA . . QVOS G . . AV . AI* (Lücke) *AVRE POPVLARIS (Haec exercitia, quae mundi philosophia investigavit, investigata notavit, scripto firmavit, alumnis insinuavit, quos — — aurae popularis.)*

In den Inschriften sind, abgesehen von sehr den Stellen möglich, wo die Quellen (Boetius, Cicero, Priscianus) sich nachweisen liefsen.[10]) Paläographisch wäre noch zu bemerken, dafs zweimal ein unciales m vorkommt, welches aus einem verschriebenen O verbessert zu sein scheint, desgleichen zweimal ein kapitales E,[11])



Romanische Bronzeschüssel. Ansicht.

starken Verkürzungen, viele Worte durch Verschreibungen und Auslassungen von Buchstaben bis zur Unkenntlichkeit entstellt; ihr Graveur mufs keine Kenntnifs lateinischer Worte oder lateinischer Schrift gehabt und die Buchstaben seiner Vorlage, die sicher von einem des Schreibens und Lesens Kundigen herrührten, verständnifslos und daher häufig falsch kopirt haben. Eine sichere Deutung war daher fast nur an ohne in Ligatur zu stehen. Der Diphthong ae ist regelmäfsig durch e wiedergegeben. Zur Bezeichnung des Anfanges einer im Kreise sich fortbewegenden Inschrift, desgleichen des Anfangs des ersten leoninischen Hexameters oberhalb der Philosophia ist ein Kreuzchen verwandt. Die kleine Figur trägt auf ihrem Schrift-

[10]) Siehe den Nachtrag.

[11]) Im Druck durch ein Sternchen bezeichnet.

bande jedesmal den Namen der Wissenschaft, der Weise auf seinem deren Definition, und der umlaufende leoninische Hexameter enthält einen Spruch auf ihn.

Dafs die Vögel oben neben den Weisen nicht allein Füllfiguren sind, sondern ihre symbolische Bedeutung haben, beweisen die beigesetzten Namen. Uns fällt es heute allerdings schwer, bei mehreren von ihnen symbolische Beziehungen zu der Wissenschaft zu finden, der sie beigefügt sind, z. B. der Henne GALLINA zur Grammatik, der Elster PICA zur Arithmetik, oder des Adlers AQVILLA zur Geometrie; dagegen verstehen wir, wenn die Nachtigall PHILOM(EL)IS die Musik versinnbildlicht oder die Amsel MERVLA die Rhetorik. Welcher Vogel sich unter MONERVS verbirgt (ob MONEDVLA Dohle?) und die Dialektik vertritt, ist nicht zu errathen.

Unsere Schüssel stellt sich als überraschendes Gegenstück der Schüssel im Xantener Dome (s. Aldenkirchen »Bonner Jahrb.« LXXV, S. 62 ff. Taf. IV) zur Seite. Sie stimmen überein im Material, in der Technik, den Gröfsenverhältnissen, der Anordnung und Art der Figuren und der Anbringung der Inschriften. Aber während unsere Schüssel die Philosophia, die irdische Wissenschaft, zwischen den gröfsten Denkern der alten Welt, Sokrates und Plato, umgeben von sechs Vertretern der freien Künste,



Romanische Bronzeschüssel. Mittelbild.

darstellt, erscheint auf der Xantener die Sapientia, die göttliche Weisheit, zwischen den Hauptaposteln Petrus und Paulus, im Kreise von sechs alttestamentalischen Personen, die Gaben des heiligen Geistes repräsentiren. Menschliches Denken ist das Thema unserer, göttliche Weisheit das der Xantener Schüssel.

Aldenkirchen (l. c.) hat die Frage eingehend erörtert, ob die Xantener und die verwandte Trierer und Aachener Schüssel eine liturgische Bestimmung gehabt haben, und war geneigt, diese zu bejahen. Nachdem aber Gremplers Aufsatz erschienen ist, darf es wohl als ausgemacht gelten, dafs diese Klasse Gefäfse nicht spezifisch liturgisch war. Dabei ist keineswegs ausgeschlossen, dafs das eine oder andere Stück als Waschbecken, Opferteller, Taufbecken u. s. w. in kirchlichem Gebrauche gewesen ist.

Bisher ist es nicht gelungen, auch nur annähernd zu bestimmen, wo der Ausgangspunkt der Fabrikation dieser Bronzeschüsseln war. Die Darstellungen einzelner, so auch der unsrigen, sind aber derart, dafs sie nur unter dem Einflusse einer Stätte entstanden sein können, in der Kenntnifs der Bibel und Legende, mittelalterlicher Philosophie und antiker Mythologie zu Hause war, und zugleich eine geschulte Kunstübung zur bildlichen Darstellung befähigte. Man möchte daher an ein Kloster des XII. Jahrh. denken, aus dem wenigstens die Vorlagen zu den besseren Schalen dieser Klasse hervorgingen. Es schwebt ein Räthsel über der Fabrikation und dem Handelsvertrieb dieser heute in grofser Anzahl bekannten mittelalterlichen Bronzegefäfse, insbesondere der zu ihnen gehörenden zahlreichen Schüsseln mit ganz entarteten, barbarischen Flügelfiguren. Eine Lösung dieses Räthsels, die nicht aufserhalb des Bereiches der Möglichkeit liegt, würde mit bedeutsamen Ergebnissen für die Geschichte der Kunst und des Handels verbunden sein.

P. S. Während der Korrektur wurde ich durch einen Aufsatz der »Deutschen Rundschau«[12] auf eine Zeichnung im »Hortus deliciarum« der Abtissin Herrad von Landsperg aufmerksam gemacht. Der Hortus war bekanntlich ein Kompendium des XII. Jahrh., in dem allerlei Wissenswerthes aus der Bibel und dem christlichen Leben stand und reiche Illustrationen zur Erläuterung dienten. Herrad schenkte es den Nonnen zu Hohenburg oder S. Odilien i. Els. Bei der Belagerung von Strafsburg im Jahre 1870 ging das Original durch Brand zu Grunde. Glücklicherweise ist uns das Meiste in Kopien erhalten.[13])

Jene Zeichnung des »Hortus«[14]) ist kreisrund umgrenzt mit eingeschlossenem Siebenpasse auf konzentrischen, romanischen Säulchen, die auf einem mittleren, runden Medaillon fufsen. Innerhalb dieses thront die Philosophie; sie trägt eine Kopfbedeckung, aus der drei Köpfe: *ethica, logica, phisica,* herauswachsen; auf ihrem Spruchband steht: *Omnis sapientia a domino deo est. Soli, quod desiderant, facere possunt sapientes.* Zu ihren Füfsen schreiben an Pulten links Sokrates, rechts Plato; oberhalb ist zu lesen: *Naturam universe rei queri docuit philosophia.* Im Siebenpasse stehen sieben weibliche Figuren mit den Attributen der sieben freien Künste, jede einzelne mit Um- und Beischriften. Um das Ganze laufen am Rande die Sprüche: *Hec exercicia, que mundi philosophia investigavit, investigata notavit, scripto firmavit et alumnis insinuavit. — Septem per studia docet artes philosophia, hec elementorum scrutatur et abdita rerum.*

Die Aehnlichkeit der Gravirungen unserer Schüssel mit dieser Zeichnung des Hortus fallen sogleich in's Auge. Die Raumeintheilung ist fast dieselbe, nur ist auf der Schüssel ein Sechspafs statt eines Siebenpasses. Die Figur der Philosophie ist auf beiden fast identisch. Sokrates und Plato sind im Hortus nur heruntergerückt und an Schreibpulte gesetzt. Das Schriftband der Philosophie trägt hier wie dort einen gleichen Spruch; der Rand der Zeichnung weiset denselben Spruch auf wie der Rand der Schüssel, nur dafs auf jener noch der Spruch hinzugefügt ist, welcher auf der Schüssel das mittlere Rund umgibt. Der wesentliche Unterschied zwischen beiden Darstellungen beruht darin, dafs im Hortus statt der Gelehrten des Alterthums weibliche Allegorien mit anderen Beischriften und ferner eine gröfsere

[12]) L. Friedländer „Das Nachleben der Antike im Mittelalter", in der »Deutschen Rundschau« 1897 (August) S. 210 ff.

[13]) »Hortus Deliciarum par l'abbesse Herrade de Landsperg. Reproduction héliographique d'une serie de miniatures, calquées sur l'original de ce manuscrit du douzième siècle.« Texte explicatif par le chanoine A. Straub-G. Keller. Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace.

[14]) Ebenda Livraison II, Pl. XI bis.

Anzahl frommer Sprüche erscheinen. Weshalb der Hortus jene vermied, erklären vielleicht vier Figuren von bärtigen Männern, die auf demselben Blatte unter dem Rundbilde an Pulten sitzen; ein gespenstischer, schwarzer Vogel flüstert einem jeden in's Ohr und die Beischrift lautet: *Poete vel magi spiritu immundo instincti.* Man hat vielfach Abneigung gegen die heidnischen Schriftsteller gehabt, die nicht wie Sokrates und Plato in ihrem Denken dem Christenthum näher standen. Auch waren für die Klosterfrauen diese Allegorien wohl verständlicher als die antiken Vertreter der septem artes.

Da die Annahme nicht wahrscheinlich ist, dafs die Zeichnung des Hortus der Gravirung einer Bronzeschüssel mit ihren verderbten Inschriften nachgeahmt ist, so möchte das Ergebnifs des Vergleiches folgendes sein: beide Darstellungen gehen auf eine gemeinsame Vorlage oder zwei nahe verwandte Vorlagen zurück; die Darstellung der Schüssel gibt den Typus ursprünglicher wieder als die des Hortus. Der Sechspafs der Schüssel ist wahrscheinlich nur des bequemeren Zirkelschlages wegen gewählt. Im Hortus sind, seinem Zwecke mehr entsprechend, die antiken Schriftsteller in allegorische Frauenfiguren verwandelt und viele fromme Sprüche hinzugefügt.

Wo zuerst diese typische Verbildlichung der Philosophie im Kreise der sieben freien Künste entstand, liegt gänzlich im Dunkel.*)

Für die den hier beigegebenen Abbildungen zu Grunde liegenden Photographien, welche aus der Inventarisation der Kunstdenkmäler Westfalens freundlichst überlassen sind, sei auch an dieser Stelle verbindlicher Dank ausgesprochen!

Münster. Albert Wormstall.

*) [Eine derselben Kategorie angehörige Schüssel ist vor Jahresfrist, ohne Angabe des Fundortes, in den Besitz des städtischen Museums zu Frankfurt a. M. gelangt, und da dessen Konservator Herr Otto Cornill die Güte hatte, sie mir zur Beurtheilung zu übersenden mit einer kurzen Beschreibung von der Hand des Herrn Dr. Quilling, so bin ich in der Lage, über dieselbe eine kleine Notiz hier beizufügen. Sie hat eine Höhe von $5^1/_2$ *cm*, einen oberen Durchmesser von $33^1/_2$ *cm*, ist aus Messing (eine Zusammensetzung von Kupfer und circa 20 % Zink) getrieben und hat daher die für diese Schüsseln charakteristische helle Metallfärbung. Da sie aus der runden Platte aufgehämmert ist, so besitzt nur ihr Rand die volle Plattenstärke von 4 *mm*, während der Boden bis auf 1 *mm* reduzirt ist, zugleich in Folge der starken Abreibung, welche sie erfahren hat durch offenbar langen Gebrauch, noch mehr durch Beschädigung auf dem Grunde eines Flusses. Die dem mittleren Spiegel eingravirte Szene ist dadurch bis auf wenige ganz undeutbare Spuren weggeschliffen, während die Darstellungen und Inschriften der inneren Wandung sich noch hinreichend erhalten haben, um fast vollständig entziffert werden zu können. Sie bestehen in sechs Gruppen, die durch eine Art Lebensbaum (in Säulenform) von einander geschieden sind, und die Majuskelschrift, welche jede derselben in einem grofsen Kreisabschnitte umgibt, verschafft den Eindruck von sechs kräftig und flott gravirten Medaillons, von denen zwei noch durch architektonischen Ueberbau ausgezeichnet sind. Die Formen von diesem, wie von den Ornamenten und Schriftzügen, namentlich auch von den Bewegungen und Gewandungen der Figuren, weisen auf das XII. Jahrh., näher auf das Ende desselben, als Ursprungszeit hin. Die Szenen behandeln die Legende von der Myrrha, der Mutter des Adonis, und ich beschränke mich darauf, die einzelnen Darstellungen anzudeuten durch die Wiedergabe der etwas verstümmelten Umschriften, von denen manche Buchstaben später eine ungeschickte Nachgravirung erfahren haben.

. . . . ƐNCIO (En scio) QVID · PATERIS · VIVƐS · VOTO · POC(t)IER(is) ·

(Fac INVS · VILE · PAT(r)IS · INTRAT · NATA · CVBILE ·

ANGIPTA · (agnota) MIRRA · FVGƐ · COM̄ISSA · CRIMINA · LVGƐ ·

ENITƐ · (Mea delicta) ANGNOSCO · DI · ME · (Deum) MICH · DEMITƐ · (re) POSCO ·

(Arborem) MATER · ADIT · INFANS · ƐX · CORTICE · VADIT ·

NICT—ICH · M(o)ƐRORIS · LAQVƐVS · MORS · FINIS · AMORIS ·] D. H.

# Nachrichten.

**Die musivische Ausstattung des karolingischen Münsters in Aachen,** welche in den Jahren 1870—82 vorbereitet und in Bezug auf das Gewölbe der Kuppel durch die Ausführung der Majestas Domini mit den 24 Aeltesten abgeschlossen wurde, soll nunmehr im Tambour derselben ihre Fortsetzung erhalten, auf der Grundlage einer Konkurrenz, an der sich Geiges, Linnemann, Schneider und Schaper betheiligt hatten und aus welcher der letztgenannte durch Schiedspruch von Adler, Essenwein, Kraus, Kruse, von Persius, Sträter und Spieker im Jahre 1889 als Sieger hervorging. Von den vier um die Palme ringenden, längst bewährten Künstlern waren tüchtige Leistungen, von den durchaus kompetenten Schiedsrichtern zutreffende Urtheile zu erwarten, zumal die eingelaufenen Pläne durch die Gröfse des Mafs-

stabes, die Bestimmtheit der Zeichnung wie Färbung für die Beurtheilung die hinreichenden Anhaltspunkte boten. Der prämiirte Entwurf verräth die vor den Originalen gemachten Studien, die dadurch gewonnene Vertrautheit mit dem Mosaiktypus, sowie das Bestreben und die Fähigkeit, die Figuren den Raumverhältnissen anzupassen, ihnen hinsichtlich der Bewegung, des Ausdruckes, der Ausstattung auch der ornamentalen Umgebung gerecht zu werden. Im Uebrigen brauchte er nicht mehr zu sein, als der vorläufige Versuch zur Lösung dieser schwierigen Aufgabe, nur der erste grofse Schritt auf dem Wege zur Gewinnung endgültiger Zeichnungen, der den Mosaizisten zu unterbreitenden Kartons. Um für diese den richtigen Maafsstab zu erlangen, war die Anbringung von Probekartons im Tambour selbst unumgänglich nöthig, und sogar für diese kam es noch weniger auf die Einzelheiten hinsichtlich ihrer archäologischen Richtigkeit als vielmehr auf die Eingliederung in den Raum und auf die stilistische Korrektheit an. In letzterer Hinsicht scheint es dem Künstler an einheitlicher Direktive gefehlt zu haben, wenigstens an der Festigkeit in der Behauptung seines ursprünglichen Standpunktes, denn von den nacheinander nicht so sehr für eine sachverständige Kommission als für das grofse Publikum aufgehängten Probekartons kann dem letzten derselben der Vorwurf nicht erspart werden, der schwächste zu sein. Dafür ist aber weniger der Künstler verantwortlich zu machen als die ihm ertheilte Weisung, für seine Entwürfe die Limburger Reliquientafel, bezw. die sie schmückenden kleinen Zellenschmelze als Vorbild zu nehmen. Insofern dieser Rath sich auf den durch sie dargestellten Bilderkreis bezog, d. h. auf die Gruppe der Standfigürchen, welche die sog. grofse Deesis bilden: die Majestas Domini mit den 16 sie umgebenden fürbittenden Heiligen, verdiente er Beachtung als das nächstgelegene Beispiel; nach allen anderen Richtungen aber war er verhängnissvoll; denn diese in ganz kleinen Dimensionen gehaltenen Bildchen sind byzantinischen Ursprungs, im X. Jahrh. entstanden und in Zellenschmelz ausgeführt, also aus monumentalen, archäologischen, technischen Gründen ganz ungeeignet, als unmittelbare Vorbilder zu dienen für den musivischen Wandschmuck eines am Ende des VIII. Jahrh. nach einem italienischen Muster in Deutschland gebauten Denkmals.

Nachdem so den mehrfachen Schwankungen in der Auswahl der Heiligen die Limburger Schmelztafel als mitbestimmender Faktor ein Ende gemacht hatte, handelte es sich um die Beseitigung der durch dieselbe herbeigeführten Mifsverständnisse, vielmehr um ein sachverständiges Urtheil über die verschiedenen Probekartons, mit Bezug auf welche die leitenden Grundsätze für die Behandlung der ganzen Angelegenheit festzustellen waren, in Verbindung mit der Frage, ob die Ausführung der Arbeit dem prämiirten Künstler übertragen werden dürfe, dessen Anspruch auf dieselbe doch nur durch den Nachweis verwirkt erscheinen könnte, dass die verschiedenen von ihm angestellten Versuche seine bezügliche Fähigkeit in Frage gestellt hätten. Zu diesem Zwecke berief der Vorstand des Karlsvereins, der bereits ein halbes Jahrhundert die Restauration des Aachener Münsters durch Beschaffung der Mittel und Besorgung der Pläne sich angelegen sein lässt, durch Schreiben vom 15. September d. J. eine aus dem Geh. Oberbaurath Adler, dem Archäologen P. Stephan Beissel, dem Provinzialkonservator Clemen, Professor Frentzen, dem Kanonikus Göbbels, dem Geh. Justizrath Loersch, dem Geh. Oberbaurath Spitta als Vertreter des erkrankten Generalkonservators Persius, dem Staatsrath v. Swenigorodskoï und dem Unterzeichneten bestehende Kommission. Diese vereinigte sich am 22. Oktober zu einer Sitzung mit den Vorstandsmitgliedern Staatsprokurator a. D. Dubusc, Landrath v. Coels, Geheimrath Wüllner und mit den von der Staatsregierung komittirten Professor Dobbert, Akademiedirektor Janssen, Geh. Oberregierungsrath Müller. Die Verhandlungen, welche auf Antrag des Präsidenten Dubusc Geheimrath Loersch leitete, wurden von der Anschauung beherrscht, dafs die Aufgabe zu lösen sei im engsten Anschlusse an die alten Vorbilder, namentlich in Ravenna und Rom, aber im künstlerischen Sinne, also nicht durch einfaches Kopiren, sondern durch selbständige Anpassung der alten Formen an die gegebenen Raumverhältnisse. Als die mafsgebenden Formen erschienen nicht die im IX. Jahrh., in dessen Anfang die Vollendung des Aachener Münsters fällt, üblichen, weil sie, im Gegensatze zur zeitgenössischen Architektur, als abgeschwächte und entartete Nachbildungen der herrlichen Mosaiken aus der zweiten Hälfte des V. und dem Laufe des VI. Jahrh. erscheinen, die noch im Lichte der antiken Kunst erstrahlen. Dafs an diese glänzenden Vorbilder anzuknüpfen sei, wurde nicht nur als zulässig, sondern als nothwendig bezeichnet, aber eben so sehr betont, dafs für die ganze ikonographische Behandlung die Entwicklung mafsgebend sei, welche dieselbe in der karolingischen Periode erfahren habe, mit alleiniger Ausnahme der die Apostel kennzeichnenden Attribute, deren Feststellung bekanntlich den folgenden Jahrhunderten vorbehalten blieb. Diese Konzession wurde für statthaft erachtet, sogar für unerläfslich, wenn anders die Apostelfiguren nicht allzu gleichartig und monoton wirken, dem Volke erkennbar und verständlich sein sollen.

Aus diesen in eingehender Diskussion gepflegten Erörterungen ergab sich zunächst folgender Beschlufs: „In Bezug auf die künstlerische Gestaltung empfiehlt die Kommission dem Karlsverein Anlehnung an die Glanzzeit der musivischen Malerei, für die Ikonographie im Allgemeinen die karolingische Periode, gestattet jedoch bezüglich der Attribute gröfsere Freiheit im Anschlusse an die kirchlichen Vorbilder der folgenden Jahrhunderte." — Nach der Erledigung dieser rein sachlichen Vorfragen führte die Prüfung der Personenfrage zu einem gründlichen Austausche über den prämiirten Künstler, seine Vorlagen, seine sonstigen Leistungen, seinen künstlerischen Werth, mit dem Ergebnisse, dass ihm die vorliegende Aufgabe endgültig übertragen werden dürfe, und diese Ueberzeugung der Kommission fand Ausdruck in der Resolution: „Die Kommission empfiehlt dem Karlsverein, dem Professor Schaper nunmehr den Auftrag zu ertheilen zur Ausführung der Mosaiken des Kuppeltambours, zunächst zur Anfertigung einer einfachen Gesammtskizze, welche der späteren Ausführung zu Grunde gelegt werden

soll." Angesichts der ungewöhnlichen Schwierigkeiten, welche diese Ausführung bietet und der so vielseitigen wie eigenartigen Kenntnisse, welche sie erfordert, konnte die Kommission nicht auf den Vorschlag verzichten, den für Rathschläge sehr zugänglichen Künstler mit einem Konsultorium zu versehen, welches seine Arbeit überwachen, ihm in Zweifeln rathen, in jeder Hinsicht fördernd zur Seite stehen soll. „Sie empfiehlt daher dem Karlsverein, eine aus drei Mitgliedern bestehende Kommission zu ernennen, welche als steter Beirath fungiren und mit dem Künstler engste Verbindung unterhalten soll."

Mit den drei vorstehenden Empfehlungen, welchen die (an der Abstimmung nicht betheiligten) Vertreter des Kultusministers ihre Anerkennung zollten, betrachtete die Kommission ihre diesmalige Aufgabe als gelöst und glaubte an die Ausführung ihrer Beschlüsse die Hoffnung knüpfen zu dürfen, dafs die so lange in der Schwebe befindliche, die christliche Kunst wie die geschichtlichen Erinnerungen gleich nahe berührende, daher nicht nur die Stadt Aachen, sondern das ganze deutsche Vaterland auf's lebhafteste interessirende Angelegenheit bald zum glücklichen allgemein befriedigenden Ziele werde geführt werden. Schnütgen.

---

# Bücherschau.

Die byzantinischen Zellenschmelze der Sammlung Dr. Alex. von Swenigorodskoï und das darüber veröffentlichte Prachtwerk. Archäologisch-kunstgeschichtliche Studie von Dr. Franz Bock. Als Manuscript gedruckt. Aachen 1896.

Das (in dieser Zeitschrift Bd. VII., Sp. 127/128 besprochene) Prachtwerk, zu dessen Herausgabe der russische Staatsrath Dr. Alex. von Swenigorodskoï sich der literarischen Beihülfe des Professors Kondakow bediente, und welches dem dabei mit wahrhaft fürstlicher Freigebigkeit vorgegangenen Herausgeber zahllose Anerkennungen und viele Auszeichnungen eingebracht hat, bedurfte einer gewissen Ergänzung, insoweit die von Kondakow übersehenen oder nicht hinreichend berücksichtigten Zellenschmelze, welche das Abendland als von ihm selber geschaffene oder aus dem Orient eingeführte Kleinodien bewahrt, eine Nachlese und Prüfung verdienten. Für deren sorgsame Beschreibung und wissenschaftliche Behandlung gewann der Staatsrath die berufene Feder des Dr. Franz Bock und das in 300 Exemplaren abgezogene Buch, welches an bevorzugte Interessenten verschenkt wird, ist selbst wiederum ein Prachtwerk. Dasselbe besteht aus XIII Seiten Widmung und Vorwort, 448 Seiten Text (einschliefslich der sorgfältigen Register), und eine Farbentafel, sowie zahlreiche gut ausgeführte Autotypien bilden die Illustrationen, die mit mehreren, noch nicht veröffentlichten Schmelzplatten bekannt machen. Der mit ornamentaler Vergoldung auf's reichste versehene, mit gemustertem Schnitt ausgestattete weifse Ledereinband erscheint fast zu opulent. — Der erste, den „Kunstsammlungen in alter, neuer und neuester Zeit" gewidmete Abschnitt enthält eine grofse Anzahl schätzenswerther Notizen, von denen diejenigen über den Ursprung, die Eigenart u. s. w. des Zellenschmelzes als wichtige Ergänzungen bezw. Berichtigungen der eingehenden Kondakow'schen Untersuchungen gelten dürfen. Mehrfach wiederholen sich diese Erörterungen in den folgenden Abschnitten, welche die im Abendlande vorhandenen Zellenschmelze zusammenstellen und sich auf Norditalien, Mittelitalien, Sicilien, Deutschland, Oesterreich-Ungarn, westliches und nördliches Abendland, d. h. Niederländisches Limburg, Belgien, Frankreich, England, Dänemark, Schweden beziehen, endlich auf die Sammlung Swenigorodskoï selbst. Dafs diese Zusammenstellung, die an sich schon ein Verdienst ist, einen hohen Grad von Vollständigkeit beanspruchen darf, ist bei dem ungewöhnlichen Ueberblick, dessen der Verfasser in Bezug auf das zerstreute Material sich erfreut, nicht zu bezweifeln. Auffallend ist nur, dafs er die kostbaren Zellenschmelze in St. Maurice (im Rhonethal), zu deren Beurtheilung das zuverlässige französische Prachtwerk doch hinreichende Anhaltspunkte bietet, nicht beschreibt; und auch die aus dem Agramer Dom stammende Lade, welche Figdor in Wien besitzt, hätte Erwähnung verdient. In Bezug auf die kleinen Zellenschmelzeinlagen, welchen wir sehr häufig in den Grubenschmelzarbeiten des XII. Jahrh. begegnen (speziell für Inschrift- und Knauf-Bänder) und die vornehmlich auf technische Vortheile zurückzuführen sind (weniger Arbeit, gröfsere Feinheit), bedurfte es keiner Vollständigkeit, eher einer Einführung in die Technik, für welche überhaupt eine noch etwas gründlichere Behandlung angebracht gewesen wäre. Ob der Verfasser alle von ihm beschriebenen Gegenstände selbst im Original geprüft hat, erwähnt er nicht, und selbst diese Prüfung würde nicht ausreichen, um in Bezug auf die an verschiedenen Orten befindlichen, also räumlich getrennten Objekte die Einheitlichkeit des Ursprungs festzustellen. Für diesen fehlt es noch immer an bestimmten Anhaltspunkten; dennoch scheint die Behauptung des Verfassers begründet, dafs der Zellenschmelz schon im X. Jahrh. in Deutschland Eingang gefunden habe, und in seinen bezüglichen Ausführungen fehlt es nicht an neuen Gesichtspunkten. Von den Datirungen des Verfassers, denen ich im Allgemeinen beipflichte, glaube ich aber diejenige der Seite 169—179 beschriebenen Staurothek beanstanden zu müssen, weil ich die (leider zur Beurtheilung nicht vorgelegten) Niello's des Inneren nicht in eine so frühe Zeit versetzen kann, zwischen diesen und dem Schmelzbilde aber in Bezug auf die Ursprungszeit einen Unterschied zu machen mich nicht berechtigt erachte. — Die wichtige Frage nach dem Ursprung der Zellenschmelze, besonders der in Deutschland entstandenen, ist wieder auf die Tagesordnung gesetzt; die Lösung derselben setzt Vereinigung der sämmtlichen Exemplare zum Zwecke der technischen Vergleichungen, aber auch neues urkundliches Material voraus, wenn anders die Schmelzwerkstätten mit Sicherheit nachgewiesen werden sollen. Schnütgen.

**Die bemalten romanischen Holzdecken im Museum zu Metz** (Les plafonds peints du musée de Metz) von Wilhelm Schmitz, Architekt. Mit 6 Tafeln und 3 Text-Abbildungen. Erweiterter Separatabdruck aus der »Zeitschr. für christl. Kunst«. Düsseldorf, Verlag von L. Schwann. (Preis 3 Mk.)

Die Veröffentlichung der im vorigen Jahre in Metz entdeckten und in das dortige Museum gebrachten romanischen Holzplafonds, von denen unsere Zeitschrift in Bd. X, Heft IV mehrere grofse Abbildungen, eine in Farbendruck, und nähere Beschreibung brachte, hat grofses Aufsehen erregt, weil Holzdecken in so reicher farbiger Ornamentik bislang nicht bekannt waren und die vorzüglichen Zeichnungen ein durchaus zutreffendes Bild derselben geben, ebenso geeignet für die kunsthistorische Prüfung wie für die künstlerische Verwendung. Dafs der Urheber dieser Zeichnungen und ihrer Beschreibung von seiner Publikation eine Separat-Ausgabe veranstaltet hat, ist um so dankbarer zu begrüfsen, als diese um eine Doppeltafel mit zahlreichen Ornamentfriesen und um eine Tafel wie verschiedene Textbilder mit Thierfigurationen vermehrt erscheint und dem Texte eine französische Uebersetzung beigefügt ist. In dieser erweiterten Gestalt ist das so instruktiv wie reich ausgestattete Heft um so geeigneter, umfassendes und durchaus zuverlässiges Studienmaterial zu bieten für die Ausschmückung romanischer Räume, welche im letzten Jahrzehnt mannigfach gebaut und eingerichtet sind, ohne dafs brauchbare Muster für die richtige Lösung der schwierigen Aufgabe als bewährte Wegweiser vorlagen.

Schnütgen.

**Die Jenseitshoffnungen der Griechen und Römer nach den Sepulkralinschriften.** Ein Beitrag zur monumentalen Eschatologie von Carl Maria Kaufmann. Freiburg 1897. Herder'sche Verlagshandlung. (Preis Mk. 2.)

Den Grabinschriften der alten Griechen und Römer widmet der Verfasser eine sehr eingehende Untersuchung, um aus ihnen eine feste Anschauung zu gewinnen über die Vorstellungen, welche diese beiden Kulturvölker in Bezug auf das Jenseits hatten, namentlich in Bezug auf die Beschaffenheit des Lohnes, den der Gerechte zu erwarten habe. Ueberraschend sind die Resultate dieser Untersuchung, welche für die griechischen Inschriften mit dem VII. Jahrh. beginnt und bis ins IV. Jahrh. eine grofse Zuversicht feststellt, der aber für die letzten vorchristlichen Jahrhunderte eine gewisse Unsicherheit Platz machte, und für die dritte Periode die schärfste Gegensätzlichkeit zwischen Hoffnung und Verzweiflung folgte. Dieser Zwiespalt findet auch in den römischen Inschriften der Kaiserzeit seinen Ausdruck, während dieselben im III. und IV. christlichen Jahrhundert vornehmlich eine phantastische Elysiumsvorstellung verrathen. Diese ihrer Natur nach etwas vagen Untersuchungen bedürfen noch der Ergänzung durch die Prüfung des ikonographisch-plastischen Grabschmucks. Da der Verfasser auch diese bereits in Angriff genommen hat, so ist wohl hinsichtlich der antik-klassischen Eschatologie, insoweit sie in den Grabdenkmälern in die Erscheinung tritt, eine abschliefsende Studie zu erwarten. K.

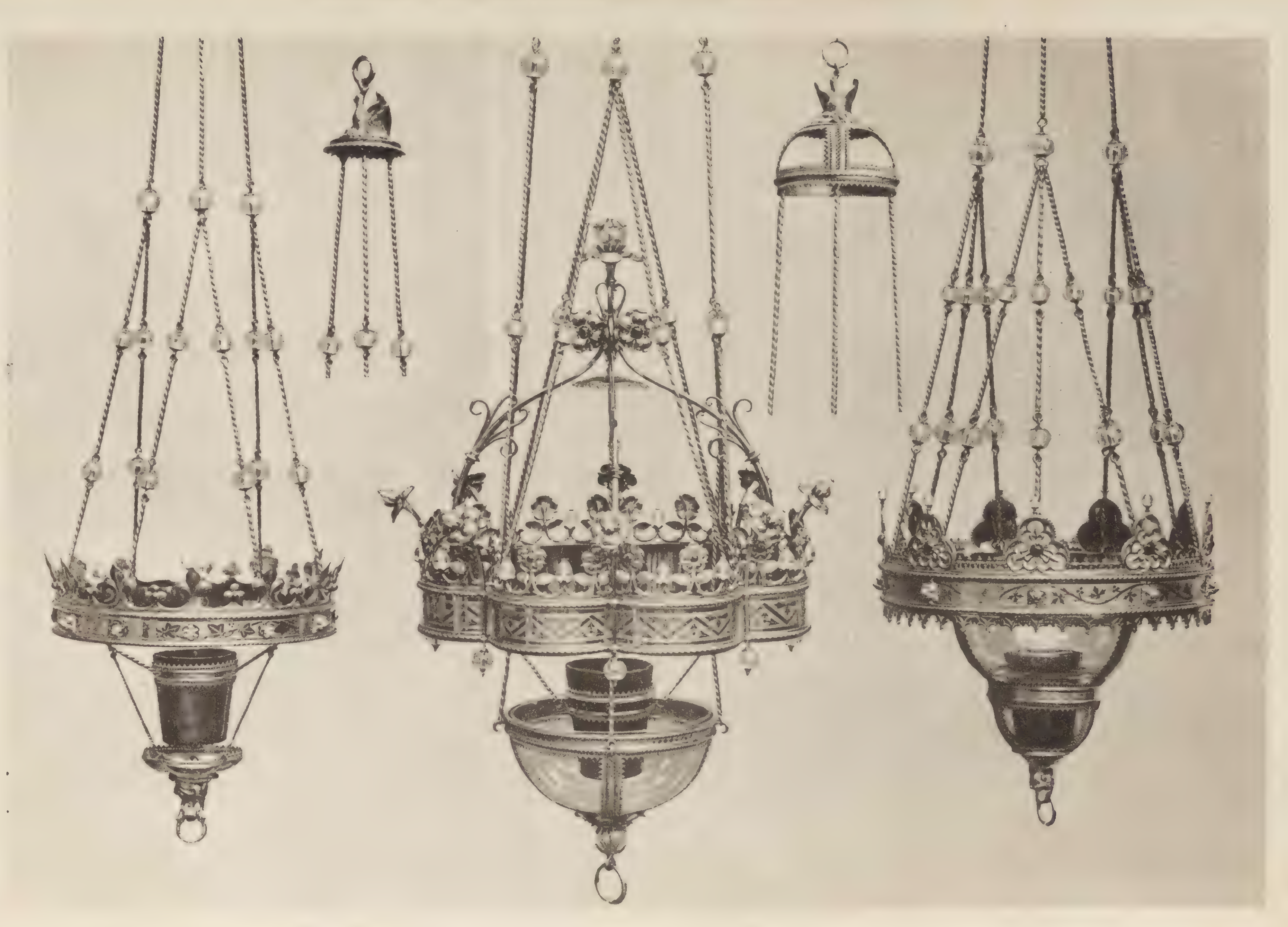
**L. Borsari, Topografia di Roma Antica.** Con 7 tavole. Milano 1897, Ulrico Hoepli. (L. 4,50.)

Die vorliegende „Bearbeitung einer Topographie des alten Roms" sucht ihre Leser nicht sowohl im engen Kreis der Fachgelehrten, als vielmehr im Bereich aller, welche sich für das alte Rom, seine Baugeschichte und seine Monumente interessiren, die Besucher der ewigen Stadt nicht ausgeschlossen. Sie tritt darum nicht als gelehrte Abhandlung voll weitläufiger, selbstständiger Untersuchungen, sondern nur in der Form eines Handbuches auf, das auf Grund der bisherigen Forschungen kurz und bündig ein möglichst vollständiges Bild der einstigen Gestalt der Römerstadt vorführen will. Cc. 1—6 behandeln in historischer Folge das Werden und die allmälige Entwickelung Roms bis zur Erbauung der Mauern Aurelians; cc. 7—9 den für die Stadt so wichtigen Tiber mit seinen Brücken, ihre grofsartigen Aquadukte und die nicht minder bedeutenden Kloaken; cc. 10—24 geben endlich eine eingehende Topographie des alten Roms an der Hand der 14 Regionen. Die Ausführungen des Verfassers sind, wie es ein Handbuch erheischt, zwar knapp, doch klar und verständlich. Ueber strittige Fragen wird dem Zweck des Buches entsprechend keine lange Untersuchung angestellt, sondern nur gemäfs den zuverlässigsten und gangbarsten Ansichten berichtet. Verschiedene Grundrisse und Pläne erleichtern es dem Leser, dem Verfasser auf seinem Gang durch das alte Rom zu folgen. Hervorhebung verdienen auch die vielen Literaturangaben, durch welche das Handbuch auch selbst bei eingehenderem Studium von Nutzen sein kann. J. Braun.

**Gli affreschi del Pinturicchio nell' appartamento Borgia del palazzo apostolico Vaticano.** Commentario di Francesco Ehrle S. J., prefetto della biblioteca Vaticano e del comm. Enrico Stevenson, direttore del museo numismatico Vaticano. Roma, Danesi, 1897.

Die durch Leo XIII. befohlene und vollendete Restauration der von Alexander VI. aus der Familie Borja bewohnten und auf sein Geheifs von Pinturicchio ausgemalten Zimmerreihe erhält in dieser Publikation ihren litterarischen Abschlufs; denn die beiden gelehrten Verfasser geben auf 76 Seiten in Folio Rechenschaft über die Arbeiten. In drei Kapiteln schildern sie an der Hand der Quellen die Geschichte des appartamento Borgia und deren Fresken und geben sie eine gründliche Erklärung der Gemälde. Nicht nur die Geschichte des Vatikanischen Palastes und des Pinturicchio gewinnt dadurch neues Licht, sondern auch die der christlichen Ikonographie; sind doch in den von Pinturicchio ausgemalten Sälen die sieben Hauptgeheimnisse des Christenthums, die Legende sieben hervorragender Heiligen, die sieben freien Künste, das Glaubensbekenntnifs der Apostel und zwölf Sibyllen behandelt. Drei Tafeln erläutern den baulichen Zustand der Mauern des Appartemento, 131 vortreffliche Tafeln in Lichtdruck und Grofsfolio bringen die Gemälde in grofsen Ansichten und Detailaufnahmen. So ist das Buch eine würdige Ehrengabe an den Papst, dem die Welt die Erneuerung und Eröffnung dieser Kunstwerke verdankt. Beissel.





Neue gothische Altarlampen für den Kölner Dom.

# Abhandlungen

## Drei neue gothische Altarlampen für den Kölner Dom.

Mit Lichtdruck (Tafel VII).



Frägt man, angesichts der Nothwendigkeit, eine ewige Lampe im mittelalterlichen Stile zu besorgen, der Frage nach, wie das Mittelalter selbst diese Aufgabe zu lösen versucht hat, so begegnet man einem ganz auffallenden Mangel alter Exemplare. Sehr groß ist die Anzahl der aus der romanischen und gothischen Periode erhalten gebliebenen Standleuchter, und auch an Radleuchtern aus dieser Zeit fehlt es nicht; aber von Lampen, welche nur die Bestimmung hatten, vor dem Tabernakel zu brennen, existirt kaum noch ein Muster aus dem Mittelalter, obwohl dieses gerade die Altarlampe in hohem Maße gepflegt hat. Dafür legen namentlich Zeugniß ab zahlreiche Abbildungen in alten Manuskripten. Aus der altchristlichen Sitte, um die Altäre abwechselnd Votivkronen und Lampen aufzuhängen, ergab sich allmählich die Neigung, beide miteinander zu verbinden. In der Regel schwebt innerhalb des Reifes ein gläserner Behälter und dafür erscheint die organische Lösung am besten erreicht an einem steinernen Basrelief des Nordportals der Kathedrale von Chartres, dessen Kronenlampe abbildlich zu schauen in den »Mélanges d'archéologie« Vol. III, p. 31. Sie gehört der Uebergangszeit zum gothischen Stile an, der diese Art der Lampen nur noch vereinzelt gepflegt hat. Die Renaissance wählte für dieselbe allmählich die ganz unmotivirte Form der in die Breite entwickelten Vase und die Nachahmung derselben in gothisirenden Motiven hat der ewigen Lampe in der Neuzeit eine recht unerfreuliche Gestalt aufgenöthigt, so daß die Umkehr nach korrekten Mustern sehr dringlich wurde.

Für den Kölner Dom, dessen Sakramentsaltar gemäß der Anweisung des Caerem. Episc. mit fünf Lampen versehen werden sollte, hat diese Umkehr zu den hier abgebildeten Mustern geführt, welche Goldschmied G. Hermeling in Messing mit starker Feuervergoldung ausgeführt hat. Zur Beschreibung derselben bedarf es bei der Zuverlässigkeit der hier beigegebenen Abbildungen nicht vieler Worte. Krone und Lichtgefäß sollten zu einem nach unten wie nach oben abgerundeten, leichten und gefälligen Ganzen verbunden werden, zu dessen Wirkung auch das Kettensystem beizutragen hat. Hierbei durfte weder auf die Eingliederung passend geformter Glasbehälter, noch auf den Schmuck von Glaskugeln, Perlen, Birnen verzichtet werden, und mit diesen einfachen und wohlfeilen Mitteln ist hier ein vortrefflicher Effekt erreicht, der durch Anwendung von Silber und Farbe noch hätte gesteigert werden können. Als die gelungenste Lösung ist die größte Lampe zu betrachten, welche einen Durchm. von 42 cm hat und deren Hängekrone durch den Fenster- und Rosen[illegible]-Kamm besondere Geltung gewinnt, zu der auch die montirte Glaskuppe nicht unerheblich beiträgt. Auch die kleine Lilienkrone von nur 30 cm Durchm. läßt an Eleganz nichts zu wünschen übrig und für das herabhängende Glas dürfte sich eine passendere Fassung nicht leicht ergeben, wenn nicht etwa die an der dritten Lampe (mit 30 cm Durchm.) angewandte, bei der das birnförmige Glas auf einem besonders glücklichen Gedanken beruht, von dem Hängefuße wie von der Dreipaßkrümmung auf's vortheilhafteste unterstützt. Den auf dem Mantel der Kronen eingravirten Blätterornamenten (Winde, Epheu, Weinlaub) wäre eine etwas derbere, nur durch den Meißel erreichbare Behandlung zu wünschen und wenn an den Borten unten wie oben der kleinliche und schematische Lukenfries zu gleichmäßig wiederkehrt, dann mag für diesen Umstand, wie für die gehäufte Benutzung desselben Modells der durch das Submissionsverfahren zu stark gedrückte Preis als Entschuldigung gelten.

Schnütgen.

[illegible] für den Kölner Dom

# Abhandlungen.

## Drei neue gothische Altarlampen für den Kölner Dom.

Mit Lichtdruck (Tafel VII).



Tritt man, angesichts der Nothwendigkeit, eine ewige Lampe im mittelalterlichen Stile zu besorgen, der Frage näher, wie das Mittelalter selbst diese Aufgabe zu lösen versucht hat, so begegnet man einem ganz auffallenden Mangel alter Exemplare. Sehr grofs ist die Anzahl der aus der romanischen und gothischen Periode erhalten gebliebenen Standleuchter, und auch an Radleuchtern aus dieser Zeit fehlt es nicht; aber von Lampen, welche nur die Bestimmung hatten, vor dem Tabernakel zu brennen, existirt kaum noch ein Muster aus dem Mittelalter, obwohl dieses gerade die Altarlampe in hohem Maafse gepflegt hat. Dafür legen namentlich Zeugnifs ab zahlreiche Abbildungen in alten Manuskripten. Aus der altchristlichen Sitte, um die Altäre abwechselnd Votivkronen und Lampen aufzuhängen, ergab sich allmählich die Neigung, beide miteinander zu verbinden. In der Regel schwebt innerhalb des Reifes ein gläserner Behälter und dafür erscheint die organische Lösung am besten erreicht an einem steinernen Basrelief des Nordportals der Kathedrale von Chartres, dessen Kronenlampe abbildlich su schauen in den »Mélanges d'archéologie« Vol. III, p. 31. Sie gehört der Uebergangszeit zum gothischen Stile an, der diese Art der Lampen nur noch vereinzelt gepflegt hat. Die Renaissance wählte für dieselbe allmählich die ganz unmotivirte Form der in die Breite entwickelten Vase und die Nachahmung derselben in gothisirenden Motiven hat der ewigen Lampe in der Neuzeit eine recht unerfreuliche Gestalt aufgenöthigt, so dafs die Umschau nach korrekten Mustern sehr dringlich wurde.

Für den Kölner Dom, dessen Sakramentsaltar gemäfs der Anweisung des Caerem. Episc. mit fünf Lampen versehen werden sollte, hat diese Umschau zu den hier abgebildeten Mustern geführt, welche Hofgoldschmied G. Hermeling in Messing mit starker Feuervergoldung ausgeführt hat. Zur Beschreibung derselben bedarf es bei der Zuverlässigkeit der hier beigegebenen Abbildungen nicht vieler Worte. Krone und Lichtgefäfs sollten zu einem nach unten wie nach oben abgerundeten, leichten und gefälligen Ganzen verbunden werden, zu dessen Wirkung auch das Kettensystem beizutragen hat. Hierbei durfte weder auf die Eingliederung passend geformter Glasbehälter, noch auf den Schmuck von Glaskugeln, -Perlen, -Birnen verzichtet werden, und mit diesen einfachen und wohlfeilen Mitteln ist hier ein vortrefflicher Effekt erreicht, der durch Anwendung von Silber und Farbe noch hätte gesteigert werden können. Als die gelungenste Lösung ist die gröfste Lampe zu betrachten, welche einen Durchm. von 42 *cm* hat und deren Bügelkrone durch den Rosetten- und Rosenstengel-Kamm besondere Geltung gewinnt, zu der auch die montirte Glaskuppe nicht unerheblich beiträgt. Auch die kleine Lilienkrone von nur 30 *cm* Durchm. läfst an Eleganz nichts zu wünschen übrig und für das herabhängende Glas dürfte sich eine passendere Fassung nicht leicht ergeben, wenn nicht etwa die an der dritten Lampe (mit 36 *cm* Durchm.) angewandte, bei der das birnförmige Glas auf einem besonders glücklichen Gedanken beruht, von dem Hängefries, wie von der Dreipafsbekrönung auf's vortheilhafteste unterstützt. Den auf dem Mantel der Kronen eingravirten Blattornamenten (Winde, Epheu, Weinlaub) wäre eine etwas derbere, nur durch den Meifsel erreichbare Behandlung zu wünschen und wenn an den Borten unten wie oben der kleinliche und schematische Zackenfries zu gleichmäfsig wiederkehrt, dann mag für diesen Umstand, wie für die gehäufte Benutzung desselben Modells der durch das Submissionsverfahren zu stark gedrückte Preis als Entschuldigung gelten.

Schnütgen.

# Gedanken über die moderne Malerei.

Dritte Folge.

I.



a, sie ist eine recht stolze Dame geworden, die moderne Malerei. Das brachte die diesjährige grofse internationale Ausstellung in München, wie die in Dresden auf's Neue zum Bewufstsein. Ihre beiden Schwestern, Plastik und Architektur scheinen durch sie völlig in Schatten gestellt; nur die Plastik partizipirt insoweit etwas an ihrer Glorie, als sie malerische Tendenzen in sich aufgenommen. Die Architektur, einst unbestritten die Königin der bildenden Künste, — welch' demüthiger Lebensgang ist ihr in der Gegenwart beschieden! Als in unseren Zeiten die Barock- und Zopfkunst der letzten Jahrhunderte wieder entdeckt wurde, d. h. als man zur Erkenntnifs kam, dafs auch diese lange von oben herab verachtete Periode trotz grofser innerer Schwächen und Mängel eben doch noch eine wirkliche Kunstperiode gewesen sei und namentlich Eines noch gehabt habe, was unserer Zeit ganz fehlt: einen eigentlichen und eigenen Kunststil, da erwuchs aus dieser Erkenntnifs eine weitere tiefe Verdemüthigung, welche sich der Architektur so sehr ins Gemüth schlug, dafs wohl für die nächste Zukunft ihr jede Versuchung zu Uebermuth und Selbstüberschätzung fern liegen dürfte. Wie ganz anders die Malerei! Stolz schaut sie zurück auf die weit hinter ihr gebliebenen Schwestern, und die Brust von stärkstem Originalitätsbewufstsein geschwellt scheint sie fast allein inmitten der allgemeinen Decadence des altersmüde gewordenen Jahrhunderts unaufhaltsam von Triumph zu Triumph fortzueilen. Wie Siegesfanfaren klang es in diesem Sommer von den Wänden des Glaspalastes und den Mauern Münchens und aus den Ausstellungsberichten der Presse: nun sei der Triumph der neuen Kunst über die alte und der Anbruch einer neuen Periode der Malerei fertige Thatsache, an der niemand mehr zweifeln könne.

Für uns sind diese Fanfarenklänge zunächst nur ein Mahnsignal, diesmal doppelt aufmerksam und kritisch zu prüfen und in aller Ruhe zu untersuchen, ob und wieweit wir in den letzten Jahren vorwärts gekommen. Wenn wir zum dritten Mal[1]) das Ergebnifs unserer Beobachtungen an dieser Stelle zu veröffentlichen wagen, so hat dafür der verehrte Redakteur dieser Zeitschrift allein die Verantwortung zu übernehmen, denn er ist es, der uns dringend darum ersuchte. —

Die heurige Münchener Ausstellung zeigte ein wesentlich anderes Gesicht als ihre Vorgängerinnen. In dreifacher Hinsicht anders: einmal verdiente sie voll den Namen international, denn alle Reiche Europas und auch Amerika waren quantitativ und qualitativ bedeutend vertreten; sodann fanden sich erstmals die drei theilweise feindlichen Brüder der Einen deutschen und Münchener Kunstfamilie unter Einem Dache vereinigt; endlich war diesem reichen Gesammtbild moderner Kunst eine von Lenbach arrangirte Retrospektive beigegeben, welche wenigstens in einigen Etappen und an einigen grofsen Namen den Entwicklungsgang demonstriren sollte, auf welchem die moderne Kunst sich herausbildete. Doch ist diese Retrospektive zu unvollständig und unsystematisch ausgefallen, als dafs wir sie zum Ausgangspunkt unserer Betrachtung nehmen möchten; wir werden sie bei der Landschaft gelegentlich streifen. Auch die Reihenfolge der vertretenen Nationen wird nicht unser Orientirungsprinzip sein; denn die Hauptbestrebungen und Hauptcharaktermale heutiger Malerei sind ziemlich international, — namentlich in Folge des in der Künstlerwelt herrschenden Nachahmungstriebes, welcher allem Neuen, von welcher Nation es kommen möge, nur zu rasch sich erschliefst, je grundsätzlicher er allem Alten sich verschliefst. Endlich werden wir auch nicht wie viele andere den drei Gruppen der Deutschen und Münchener Ausstellung: der Künstler-Genossenschaft, der Luitpoldgruppe und der Sezession, je eine gesonderte Betrachtung widmen; denn wir können die Unterschiede zwischen denselben nicht so charakteristisch finden, dafs man an ihnen wesentlich verschiedene Strömungen und Richtungen demonstriren könnte.

Freilich, von mancher Seite wurden die drei Gruppen scharf gegen einander ausgespielt und ihr rivalisirendes Aufeinandertreffen in Einem Raume geradezu als die Entscheidungsschlacht im Kampfe um die neue Kunst bezeichnet. Man bespöttelt die Angehörigen der Künstler-

[1]) Siehe Jahrg. 1892 Sp. 178 ff. u. 1895 Sp. 17 ff.

genossenschaft als die alten Frondeurs, welche zwanzig Jahre der Entwicklung so ziemlich verschlafen haben, zu alt und zu pergamenthäutig geworden, um den Frühlingshauch einer neuen Zeit zu verspüren, als die jämmerlichen Philister, welche noch immer mit dem alten Zopf paradiren und bei all ihrem Malen blofs fragen: was wird gekauft? was bringt Geld? Hämisch und doch nicht ohne geheimen Neid und Aerger bezeichnet man ihre Säle als die Ausstellung der Verkaufsbilder, und tröstet sich über diesen materiellen Erfolg mit dem Einen Trost echtkollegialer Schadenfreude, dafs das letzte Stündlein dieser Veteranen der Kunst nicht mehr fern sein könne; man will von deren Werken her den Grufs: morituri te salutant vernommen haben und bezeichnet dieselben als reif, den Antiquitätenkabinetten der Kunst einverleibt zu werden.

Ihnen gegenüber, sagt man, repräsentire die Sezession die sonnige Jugend, das sieghafte Heldenthum, freilich noch unstetig, wild, unbändig, aber blofs wegen Ueberschusses an triebiger Kraft, selbstlos bis zum Martyrium und zum Hungerssterben, gänzlich unbekümmert, ob ihre Bilder Anklang und Ankauf finden, zufrieden mit dem Einen Bewufstsein dafs sie ihrem modernen Künstlergewissen nichts vergeben. Zwischen beide gegen einander gehetzte Parteien wird wie ein Puffer eingeschoben die kleine ausschliefslich Münchnerische Luitpoldgruppe, — natürlich eine wenig beneidenswerthe Situation. Die es am besten mit ihr meinen, theilen ihr die Mission zu, zwischen jenen beiden zu vermitteln und die Verbindung der guten Elemente beider zur vollkommenen Zukunftskunst einzuleiten. Im Uebrigen aber regnet es Vorwürfe über sie von Seiten der Genossenschafter wie der Sezessionisten, von welchen die ersteren sie als Renegaten verachten, die letzteren als schwächliche Halbe, weder kalt noch warm.

Das sind keine sachlich begründeten Unterscheidungen, sondern schroffe Scheidungen, wie persönliche Animosität und Parteileidenschaft sie belieben. Eine objektive Betrachtung findet gar keine eigentlich prinzipiellen Differenzen zwischen jenen drei Gruppen, findet keine Höhe der Vollkommenheit, welche nicht gelegentlich in jeder derselben auftauchen, keine Tiefe des Verfalls, welche nicht in jeder sich aufthun würde, findet bei allen dreien im Grunde dasselbe Streben, Können, Fehlen und Irren. Dafs es nicht auch den Sezessionisten lieber sei, wenn sie ihre Bilder verkaufen, soll man Niemand weifs machen wollen; Effekt um jeden Preis, und zwar ein Effekt, der den Beutel aus der Tasche lockt, — diese Tendenz schaut nicht blofs aus geleckten Bildern der „Schönmaler", sondern lauert auch hinter den rustikosen, unbändigen und ungehobelten Manieren der Veristen und Impressionisten. Wenn es in der Künstlergenossenschaft noch solche gibt, die nicht rückhaltlos der modernen Fahne durch dick und dünn nachstürmen, sondern wenigstens noch mit Einem Finger Fühlung halten wollen mit der Kunst der Vergangenheit, so können wir das nicht als lästige Hemmung des Fortschritts beklagen, sondern im Interesse einer gesunden Entwicklung nur begrüfsen.

Lassen wir also Personen, Personengruppen und selbst Nationen vorerst aus dem Auge, betrachten wir die Gesammterscheinung der heutigen Malerei mit möglichster Objektivität und gliedern wir unsere Darstellung nach den auch in den früheren Serien unserer unmafsgeblichen Gedanken festgehaltenen Gesichtspunkten, so sehr man dieselben auch schon als veraltet abthun wollte und so sehr auch manche derselben durch die neuere Entwicklung verrückt und zusammengerückt wurden.

Ueber Entwicklung und Charakter der modernen L a n d s c h a f t s m a l e r e i überhaupt brauchen wir uns nicht ausführlicher auszusprechen; wir verweisen auf die früheren Artikel und auf K a r l N e u m a n n's in zweiter Auflage erschienenes Buch: D e r K a m p f u m d i e n e u e K u n s t (Berlin 1897), welches viel zur Klärung des Urtheils über Art und Werth der modernen Malerei beigetragen hat und auf welches wir noch öfter zurückkommen. Die Landschaftsmalerei dominirt noch immer und immer unbestrittener; sie hat jetzt thatsächlich die Figuren- und Genremalerei grofsentheils in sich aufgesogen, der historischen Malerei das Blut ausgesogen und allen übrigen Gattungen diktatorisch ihre neuen Gesetze aufgenöthigt. Noch immer und immer mehr sind es die Probleme des Lichtes, der Farbe, der Luft, welche die Aufmerksamkeit und Schaffenskraft der Landschaftmaler absorbiren. In der Aufnahme und Bewältigung dieser Probleme liegt die Spezialität, der wirkliche Fortschritt, die Gröfse und der Ruhm der modernen Malerei begründet

und mit diesem Verdienste wird sie zweifellos dereinst in die Annalen der Kunstgeschichte nicht mit kleinster Schrift eingetragen werden — freilich nur mit einer verhältnifsmäfsig kleinen Zahl von Namen und Werken und nach Abstofsung eines grofsen Ballastes von ersten Studien, knabenhaften Versuchen und krankhaften Uebertreibungen.

Die heutige Malerei rühmt sich, der Natur wieder viel näher gekommen zu sein und sich unmittelbar an ihren Brüsten wieder jung getrunken zu haben. Man redet von einer andern Art, die Natur anzuschauen und wiederzugeben. Ist daran etwas?

Der Ruf: zurück zur Natur! ist im Laufe der Kunstgeschichte immer wieder erschollen, und mehr als einmal ist die in typischer Nachbildung zur Greisin und zur Mumie erstarrte Kunst, ist die im Antikensaal und in den Akademien bleichsüchtig und blutleer gewordene Kunst draufsen in der freien Gottesnatur wieder jung und gesund geworden. Dürer hat den Ruf vernehmen lassen und der Liebhaber erhebt ihn in Göthe's Apotheose des Künstlers:

„Mein Herr, mir ist verwunderlich,
Dafs Sie hier ihre Zeit verschwenden
Und auf dem rechten Wege sich
Schnurstracks an die Natur nicht wenden.
Denn die Natur ist aller Meister Meister.
Sie zeigt uns erst den Geist der Geister,
Läfst uns den Geist des Körpers sehen,
Lehrt jedes Geheimnifs uns versteh'n.
Ich bitte, lassen Sie sich rathen!
Was hilft es, immer fremden Thaten
Mit gröfster Sorgfalt nachzugeh'n?
Sie sind nicht auf der rechten Spur;
Natur, mein Herr, Natur, Natur!"

— auf welchen energischen Aufruf der Schüler mit dem Stofsseufzer antwortet:

„Man hat es mir schon oft gesagt,
Ich habe kühn mich dran gewagt — —
Kaum wag' ich es ein andermal;
Es ist nur Zeit, die man verliert:
Die Blätter sind zu kolossal,
Und ihre Schrift gar seltsam abbrevirt."

Warum wurde jener Ruf gerade in unserer Zeit wieder laut? War er eine richtige Losung? Hat er auf gute Pfade und zu gutem Ziel geführt? wirklich eine Verjüngung der Kunst eingeleitet? Man wird alle diese Fragen mit Ja beantworten können, aber allerdings diesem Ja manche Restriktionen, manches Doch und Aber nachsenden müssen.

Man sagt, die Anknüpfung neuer Beziehungen zur Natur sei mehr und mehr zur Nothwendigkeit geworden. Die Akademien, das Meisterwesen, der besonders in Deutschland von jeher besonders starke Nachahmungs- und Nachbildungstrieb, die Modesucht, — all das habe den Maler nicht mehr zu einem unbefangenen Verkehr mit der Natur kommen lassen. Daher auch eine durchaus befangene Wiedergabe der Natur. Ein unbefugtes Stilisiren, Komponiren, Zeichnen habe nur mehr versteifte und verzopfte Naturbilder zu Stande kommen lassen. Der Gesichtswinkel habe sich viel zu sehr verengt, die ganze Technik sei eine verfehlte geworden. Man habe die Einzelobjekte in einer Landschaft zu sehr für sich in's Auge gefafst, gezeichnet, modellirt und kolorirt, sie selbstmächtig zusammengruppirt, in Perspektive gesetzt und nur etwa noch, wo die Lokaltöne zu hart im Raume aufeinanderstiefsen, sie künstlich in einander vertrieben. Aber mit all dem sei man dem eigentlichen Ziel immer ferner gekommen, die Natur zu malen. Denn gerade die malerische Erscheinung derselben habe man nicht erfafst und nicht in Farben zu bannen verstanden. Die Formgebung sei der Farbengebung hinderlich geworden. Durch Komponiren, Stilisiren, Zeichnen habe man der Natur Gewalt angethan, nicht ihr zum Recht und zum Wort verholfen. Ueber dem Zeichnen sei das Malen vernachlässigt worden und über den Farben der einzelnen Gegenstände habe man die Farbenstimmung des Ganzen übersehen. In die ehernen Bande harter Konturen gelegt habe die Landschaftsmalerei ihre schönsten Reize verloren, gerade das, was Seele und Gemüth der Landschaft bilde, das Zusammenspiel von Licht, Farbe, Luft, Atmosphäre. Statt in Froschperspektive ein Objekt um's andere zu beaugenscheinigen und dieselben nach eigenem Gutdünken zusammenzuordnen wie die Möbel eines Zimmers, müsse man die Natur nehmen wie sie ist, den Blick auf's Ganze richten, die Gesammterscheinung einer Gegend wiederzugeben suchen, ohne alles Nachhelfen- und Bessermachenwollen, die Felder, Bäume, Berge, Wasser, Wolken nicht mit konventionellen Lokalfarben malen, sondern so wie sie wirklich im jetzigen Moment unter den atmosphärischen Einflüssen sich dem Auge darstellen, umspielt von dem zitternden, die Konturen und Linien zerlösenden und verwehenden Luft- und Lichtgewoge, getaucht in eine immer wechselnde Farbenstimmung, welche wesentlich anders ist am Morgen, am Abend, in der Nacht,

im Frühling und Herbst, in wasserreichen oder baumbelebten oder gebirgigen Gegenden.

Daran ist sicher manches richtig und nach dieser Seite ist in der That ein wesentlicher Fortschritt der Malerei nicht zu verkennen. Man fand so einen Schlüssel, der ein ganz neues, bisher nur geahntes Reich von Naturgeheimnissen und Naturschönheiten erschloss, und im frischen, wagemuthigen Streben, dieser Geheimnisse habhaft zu werden und sie malerisch zu bewältigen, erfand man rasch eine ganz neue Technik mit neuer Art des Vortrags und mit unermefslich gesteigerten Farbenmitteln. Ferner wurde der Bereich der Landschaftsmalerei dadurch fast in's Grenzenlose ausgedehnt. Man brauchte nicht mehr weite Reisen zu machen, um interessante Objekte für landschaftliche Aufnahmen, um ein Substrat für malerische Naturdichtungen zu finden; Licht, Luft und interessante Farbenstimmungen fand man überall und die gewöhnlichste Gegend erschien als würdiges Kunstobjekt, wenn man sie von diesem neuen Gesichtspunkt betrachtete, beseelt durch Farbe und Licht, belebt durch die oscillirende, vibrirende, wabernde Luft, athmend in einer stets bewegten Atmosphäre. So bildete sich unleugbar ein intimeres Verhältnifs zur Natur heraus, eine pietätsvolle Achtung vor ihr, nicht nur wo sie fortissimo an's Menschengemüth spricht und durch grandiose Erscheinungen und Katastrophen es überwältigt, sondern auch wo sie scheinbar nichtssagend ist und doch dem offenen Freundesohr ihr leises Athmen und sanftes Flüstern und Säuseln noch Geheimnisse verräth und ihr mildes Weben ihn lebenswarm berührt.

Mit wärmstem Interesse und aufrichtigster Freude sieht man von Jahr zu Jahr die Zahl jener Schilderungen zunehmen, welche selbst ganz einfachen und alltäglichen Naturszenen, die man früher als undankbar bei Seite gelassen hätte, durch gemüthvolles Eingehen ihre latenten Schönheiten abgelauscht haben und sie in der neuen Technik mit frischer Unmittelbarkeit und schlichter objektiver Treue wiedergeben, ohne alles geflissentliche Eintragen von eigenem Reflektiren und Empfinden. Bei ihrer eingehenden Betrachtung überkommt es uns mitunter wie eine Erleuchtung, wie eine neue Offenbarung und wir lernen selber auch mit andern Augen in die Natur sehen. Wer würde nicht gerne der modernen Kunst seine Anerkennung zollen, wenn er sieht, wie ein Hans von Bartels (München) in seinen Aquarellstrandbildern es versteht, die sanftmelancholische oder wilddramatische Poesie der Nordsee in Farbensymphonien zu fassen und in menschlichen Gestalten zu personifiziren, welche wunderbar in die Gesammtstimmung einbezogen sind; wie Willy Hamacher (Berlin) in seiner „Morgendämmerung" (Brandung, Ausstellung 1896) oder in seinem „Es graut der Tag" (Motiv aus Neapel) die Morgenträume der See, oder Hans Völcker (München) in seinem „Herbst" die schwermüthigen Herbstlieder der See in Farben übersetzt; oder wie der Holländer H. W. Mesdag (Haag) in seinem „Novembertag", „Unter Segeln", „Abfahrt zum Krabbenfang" reizende Einblicke in's Meer- und Strandleben gewährt. Das Herz geht einem auf, wenn man so recht mit Mufse beobachtet, wie die Frühlingsmaler Karl Heider (Schliersee), Nikolaus Sergeieff (Petersburg), Giovanni Segantini (Mailand), Eduard Karsen (Amsterdam); oder die Wintermaler G. H. Breitner (Amsterdam), P. Schmaufs (München), C. G. M. Georgi (München); oder die ganz besonders zahlreichen Abendmaler, die Münchener Karl Vofs, Emanuel Hegenbarth, Ludwig Willroider, Paul Höcker, Edmund Steppes („Stumm liegt die Welt wie das Grab"), die Worpsweder Fritz Overbeck und Otto Modersohn, der Düsseldorfer Julius Bretz, der Schweizer Fritz Stübli, der Oesterreicher Fritz Rumpler; oder die Nachtmaler Alfons Bachmann, Hugo Bürgel (München), Karl Biese (Karlsruhe) und ganz besonders der Belgier Franz Courten; oder der Wolkenmaler Andreas Egersdorfer (München) — wie sie alle und so manche andere Naturstimmungen, welche schon unzähligemal in Bild und Wort kommentirt wurden, gleichsam mit anderen Augen und verfeinerten Sensorien in sich aufnehmen und mit Hülfe einer aufserordentlich bereicherten und haarfein abgestuften Farbenskala versinnlichen.

Albert Lugardons (Genf) „Jungfrau" ist ein Hochalpenbild grofsen Stils und ersten Ranges, Franz Rumplers „Ungarisches Dorf in Regenstimmung" ein Muster von Schlichtheit und unmittelbarer, weil unbeabsichtigter Wirkung; so auch A. Ditscheiners (München) Moorlandschaft und der Gebirgsbach in Kärnten von E. v. Lichtenfels (Wien), wie R. Riemerschmids (München) „In Arkadien". Eine ergreifende

Elegie ist Adolf Hirschels (Wien) „Seefriedhof“, dessen Frieden durch Sturm und Wellen gestört wird; die letztern überspringen die Mauer und scheinen die dem Meer entrissenen Opfer zurückfordern zu wollen. In Paul Hetze's (München) „Einsam“ kommt die Abendstille und Waldeinsamkeit in der Gestalt des meditirenden Mönches zur körperlichen Erscheinung. Das ist gesunde und gemüthstiefe Stimmungsmalerei.

Dafs auch die Blumen- und Thiermalerei sich eines belebenden Einflusses des Freilichtes und Milieus erfreut, zeigten der „Blumengrufs“ von Tina Blau (Wien) und namentlich die „Blütenlaube“ von Maria Egner (Wien), sodann die vortrefflichen Thierstücke von Otto Gebler, Ernst Meifsner, Anton Braith, Heinrich Zügel, Charles Tooby (München), von den Amerikanern Pearce, Truesdell, Liesling, und dem Ungarn Bela Pallik.

Auf diesem grofsen Gebiete künstlerischen Schaffens erblicken wir alle Gruppen der deutschen Ausstellung und alle Nationen im erfreulichsten und nützlichsten Wettstreit. Wenn die Künstlergenossenschaft und Luitpoldgruppe noch stark am Alten hält, so ist das noch kein Grund, sie todtzuschlagen und todtzusagen; auch im Alten ist nicht alles veraltet und verrottet und etwas Konservatismus ist ein ganz heilsamer Zügel für den zum Theil ungesunden Neuerungstrieb der Sezessionisten, welchen man freilich wieder das Zeugnifs schuldig ist, dafs sie mit Begeisterung und Feuereifer die Fahne des Fortschritts vorantragen. Die Konkurrenz wird beiden Theilen gut thun, die einen aus der zu behaglichen Ruhe des Beharrens auf dem bisherigen Standpunkt aufrütteln, die andern von Ueberstürzungen zurückhalten. Und auch die internationale Konkurrenz könnte eine gute Fortentwicklung fördern, wenn die deutsche Kunst nicht blofs kritisirlustig, sondern auch lerneifrig das Schaffen der andern Nationen verfolgen wollte; wenn sie lernen wollte, nicht so fast von den Franzosen — ihnen hat sie schon zu lange und zu willig Heeresfolge geleistet, und leichtfertig, oberflächlich und frech in Verwendung der neuen Mittel wie in manchem andern, sind sie nicht die besten Führer, — auch nicht von den zu ähnlichen Exzessen geneigten Engländern und Schotten, auch nicht von den Amerikanern, welchen jede Originalität abgeht, aber von Holland, wo diskrete und pietätvolle Behandlung der Natur traditionell ist seit alten Zeiten, auch von Italien, Spanien, Rufsland und selbst Oesterreich; zu lernen wäre von diesen namentlich, dafs Luft- und Lichtmalerei nicht nothwendig Streit anzufangen braucht mit einer sorgfältigen Formgebung und Zeichnung, und dafs lichte sonnige Farbenfroheit doch schliefslich der Kunst ebenso und noch besser ansteht als krankhafte Vorliebe für Grau in Grau und nebliges Duster.

Der neuen Errungenschaften in der Welt der Landschaftsmalerei freuen wir uns also aufrichtig und ihrer mag die heutige Kunst sich rühmen, freilich darüber nicht vergessen, woran die retrospektive Ausstellung ganz zur Zeit sie wieder erinnerte, dafs auch diese Fortschritte nicht lediglich ihre Erfindung sind, sondern von lange her vorbereitet. Neumann macht darauf aufmerksam, dafs das Farbenproblem auch schon die Venezianer, einen Tizian und einen Paris Bordone beschäftigte (a. a. O. S. 113, 227, 231), und die Retrospektive frischt das Andenken der englischen Landschafterschule am Anfang dieses Jahrhunderts wieder auf, besonders des John Constable und des Malerpoeten J. M. W. Turner, der Begründer der modernen Farbenanschauung, sowie der Schule von Fontainebleau (Corot, Rousseau, Daubigny, Dupré, Diaz), welche anfingen, im Zusammenspiel von Luft, Licht und Farbe das intime Leben der Natur zu belauschen. Sie war die Vorgängerin der Impressionisten Manet und Monet und der Realisten und Veristen Menzel, Leibl, Liebermann, welche die ganze moderne Malerei anführten — im guten und weniger guten Sinne des Wortes.

Wenn die auf solchem Wege gewonnene malerische Anschauung der Natur und das herzschwellende Bewufstsein, ihr namentlich mittelst des Pleinairs einen bis dahin unerhörten künstlerischen Ausdruck schaffen zu können, so sehr Interesse und Kraft der Maler absorbirte, dafs über Licht und Luft und Farbe manches andere vergessen und versäumt wurde, so ist das ja begreiflich und nicht zu streng anzurechnen. Die Betonung der malerischen Erscheinung führte zu einer Vernachlässigung jener Stilisirung und künstlerischen Komposition, deren ein wahres Kunstwerk nicht entbehren kann, zu einer Verschlechterung der Formgebung, zu einer Ueberschätzung der Zeichnung. Das ist begreiflich. Kopiren, Komponiren, Zeichnen und Modelliren, und endlich Malen im engeren

Sinne, — das sind eben sehr komplizirte Funktionen, und die Forderung einer absolut richtigen Kombination derselben kommt der Forderung absoluter Vollkommenheit gleich. Es hatte ja auch das Komponiren und Zeichnen in der That lange zu sehr dominirt, unnöthig meisternd in den Haushalt der Natur eingegriffen und die spezifisch malerische Seite der Landschaft nicht zu ihrem vollen Recht kommen lassen. Der Versuch, diesen Fehler zu verbessern, wurde mit so starkem Anlauf gemacht, dafs man in den entgegengesetzten fiel, — wie das ja meist zu gehen pflegt. Man soll also durch diese Defekte sich die Freude nicht zu sehr verderben lassen an dem neuen Aufschwung, dem begeisterten Einsatz von Kraft und Wille, den bereits erzielten schönen Erfolgen auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei.

Aber freilich, wenn man nun weiter geht und derartige Mängel geradezu kanonisirt, Schwächen in Tugenden umdeutet, Irrungen zu Irrlehren ausbildet, dann ist Nachsicht nicht mehr am Platze, dann fordert das Interesse der Kunst energische Zurückweisung. Soweit ist es jetzt gekommen. In Bild und Schrift wurden nicht wenige ästhetische Häresien so oft wiederholt, dafs sie Dogmen zu werden drohen. Sie entstanden hauptsächlich dadurch, dafs an sich richtige Sätze auf eine Spitze getrieben wurden, auf der sie in verhängnifsvolle Irrthümer umschlagen. Es ist ja richtig, dafs das Zeichnen allein keinen Landschafter macht, dafs zu harte und scharfe Konturen dem Landschaftsbild seinen natürlichen Schmelz und Duft nehmen können. Aber unrichtig ist es, daraus zu folgern, dafs Zeichnung, Kontur und Linie ganz nebensächlich, ja völlig entbehrlich und schädlich seien, dafs das Kolorit alles sei, die Kontur nichts, eine blofse Fiktion und Abstraktion. Es ist wahr, dafs das Komponiren und Stilisiren beim Landschaftsbild mit viel Diskretion vor sich gehen mufs, nicht ausarten darf in eine Vergewaltigung der Landschaft, in knabenhafte Versuche, sie umzuschaffen, sondern nur das Eine Ziel haben kann: mit aller Kunst ein möglichst natürliches Bild der Natur zu geben. Aber unrichtig ist es, dafs alles Komponiren und Stilisiren beim Landschaftsbild vom Uebel, dafs malerische Auffassung und Komposition zwei völlig inkompatible Dinge seien; unrichtig schon aus dem Grund, weil ein Gemälde stets nur ein ideales, nie ein völlig reales Abbild der Natur wird sein können. Es ist richtig, dafs landschaftliche Schilderungen an unmittelbarem Reiz, an Natürlichkeit, an frischem Boden- und Waldgeruch verlieren durch Eintragung von zuviel eigener Reflexion und Tendenz, durch zu kleinliche und ängstliche Detailmalerei, durch zu sorgsame und geleckte Ausführung, dafs jene Landschaften, (wie überhaupt jene Kunstwerke jeglicher Kategorie) am meisten mit dem Strahl des Genius gezeichnet erscheinen und am überwältigendsten wirken, welche wie in Einem raschen, ununterbrochenen Strom der Produktion aus dem Geist ihres Schöpfers geflossen erscheinen. Aber man darf daraus nicht folgern, dafs alles Studium und alle Reflexion und alles Achten auf Einzelnheiten eine Schädigung der Landschaftsmalerei bedeute, dafs ein Gemälde fleifsig ausführen, „fertig machen", so viel heifse als es verderben. Es ist endlich richtig, dafs die Natur nicht blofs in ihren erhabensten welterschütternden und weltentzückenden Szenen, nicht blofs in ihren hochromantischen und dramatischen Stimmungen der künstlerischen Nachbildung werth ist, sondern auch im schlichten Alltagsgewand, in ihren einfachsten Phänomenen, in ihrem verborgenen, stillen Weben und Träumen. Diese Erkenntnifs hat unsern Natursinn verschärft, unsere Beziehungen zu ihr intimer werden lassen, den Bereich der Landschaftsmalerei erweitert. Aber hieraus nun zu schliefsen, dafs das Alltägliche und Werktägliche, das Geringe, Reizlose, ja Schmutzige, Häfsliche, Abstofsende in der Natur von der darstellenden Kunst bevorzugt, ja einzig kultivirt werden müsse, dafs sie mit Macbeths Hexen singen müsse: „schön ist häfslich, häfslich schön, fort durch Dunst und Nebelhöh'n", dafs es genial sei, dem Grofsen und Schönen in der Natur aus dem Wege zu gehen, — das bedeutet doch einen solchen Abfall von aller wahren Kunst, dafs dagegen das ästhetische Gefühl mit aller Macht reagirt; ja gegen manche Erzeugnisse dieser Kunst reagirt schon das körperliche Verdauungsorgan, der Magen. Solches Kunsttreiben erinnert fürwahr an die Verse des höllischen Hofgärtners Askalaphus in Göthe's Triumph der Empfindsamkeit:

> „Um Eins nur ist es jammerschade
> Um's schöne Erdreich im Elysium.
> Aber es ist keine Gnade,
> Wir gehn damit ganz sündlich um.
> Sonst dankt man Gott, wenn man die Steine
> Vom Acker hat;

Aber hier! sechs Meilen herum sind keine
Zu finden mehr und wir haben es noch nicht satt;
Damit verschütten wir den Boden,
Wo das weichste Gràs,
Die liebsten Blümchen blühen, und warum das?
Alles um des Mannigfaltigen willen.
Ein frischer Wald, eine feine Wiese,
Das ist uns Alles alt und klein,
Es müssen in unserem Paradiese
Dorn und Disteln sein."

Das sind gefährliche Irrthümer. Ihre Folge und Frucht ist, wie Neumann (a. a. O. S. 115) kurz und drastisch sich ausdrückt, eine Demoralisation der Malerei, wie sie im ganzen Verlauf der Kunstgeschichte ohne Analogie ist. „Vasari machte Tizian den Vorwurf mangelhafter Zeichnung und durfte es. Wir Modernen dürfen diesen Vorwurf nicht nachsprechen. Denn die grofsen Venezianer besafsen bei all ihrer Vorliebe für die Farbe einen solchen Schulsack von Formenkenntnifs und -Studium, fanden auch die Forderung solcher Kenntnisse weiterhin so selbstverständlich, dafs ihre Schule kräftig blieb. Noch Tiepolo im vorigen Jahrhundert, der in der Auflichtung der Schatten durch die umgebende Atmosphäre, in der Helligkeit des Vortrags und in der Losgebundenheit der Farbe uns am weitesten die Hand entgegenstreckt, wie stark ist er im Figürlichen gegen die Heutigen!" Nachdem man die strengen Normen künstlerischer Komposition bei Seite geworfen, den Bann der Konturen aufgehoben, eine sorgfältige Ausführung als ganz überflüssig erklärt hat, ist eine ungeheure Zuchtlosigkeit eingerissen; Farbe und Stimmung sind ein viel zu weiblicher, zu subjektiver Faktor, als dafs sie allein Ordnung zu halten vermöchten. Die Malerei ist in einen Farbensumpf hineingerathen, in welchem sie nach Art ungezogener Buben umherplätschert, dafs die bald schmutzfarbenen bald in allen Regenbogenfarben schillernden Wasser ihr über dem Kopf zusammenschlagen; eine auf diese Weise angespritzte Leinwand heifst dann Gemälde, Stimmungsbild, Farbensymphonie. Das Beispiel der Allerkeckesten hat die Jüngeren völlig hypnotisirt, bis zu dem Grade, dafs sie wirklich in der Natur keine Umrifslinien mehr sehen, auch keine einzelnen Farben, sondern nur mehr ein wirres Farbendurcheinander, das sie nicht besser wiedergeben zu können meinen, als indem sie die sämmtlichen Farben ihrer Palette neben- und durcheinander streichen. Grofs sind in dieser Verirrung namentlich die Engländer, die Schotten und Franzosen; die Glasgower Mac Nicol und John Locheod verdienen hierin den ersten Preis. Aber auch von den Deutschen hat mancher diesen Farbenhexensabbath mitgemacht. Wieder andere sind förmlich farbenblind geworden, haben den grauen Staar und sehen alles nur mehr grau in grau, oder sehen alles roth oder gelb oder grün oder blau. Auf der Ausstellung 1896 war ein „Abend" zu sehen von H. Seufferheld (Stuttgart): eine grüngekleidete Jungfrau wirft einen blafsgrünen Schleier um die Schultern und steht auf hellgrüner Wiese vor dunkelgrünem Wald. Auf der heurigen Ausstellung waren brandrothe oder kaffeebraune Luft, rothe Wälder, violette Kühe, grasgrüne Gesichter, ganz blaue Bäume oder Landschaften, gelbe Figuren in gelber Luft, Marinen von dunkelbrauner Färbung gar keine Seltenheit. Kuno Amiet's (Solothurn) „Abend" zeigte auf dunkelgrünster Wiese eine dunkelviolette Frau mit grünem Gesicht und grünen Händen. Da scheint ja wahrhaftig der Farbensinn rasend geworden zu sein. Das ist doch im günstigsten Falle ein affektirtes Virtuosenthum, nicht mehr Kunst, sondern Manie und Manier.

Den ganz unsinnigen Gebrauch vom Freilicht, auch da, wo es gar nicht hinpafst, tadelt auch Neumann (a. a. O. S. 233 f.): „Vieles, was der Pleinairist malen möchte, trägt sich naturgemäfs — wenigstens bei uns nördlich der Alpen — nicht unter freiem Himmel zu. Da hilft man sich denn, indem man im Grunde eines Zimmers breite und hohe Fenster anbringt, als wäre es ein photographisches Atelier, und so das Licht im stärksten Strome hereinfluthen läfst, dafs es den Kontur der Gestalten weifslich umsäumt, unaufhaltsam über Wände, Decken, Tische und den Fufsboden läuft, durch Reflexe auch jeden übrig bleibenden Rest von Dunkel erhellt. Das sind malerische Experimente, welche in das Kapitel der Reizlosigkeiten und Studien gehören, welche der jungen Kunst anhaften. Hier sind die härtesten Bissen, welche der Ausstellungsbesucher zu schlucken bekommt. Fabrikräume und Bureaus, Laboratorien und Werkstätten, Lesezimmer oder Zeichensäle, die ein starkes, gleichmäfsig vertheiltes Licht brauchen, welches zerstreuend nach allen Seiten geht, ohne dem Aug einen einzigen Ruhepunkt zu gönnen, machen in der That einen gänzlich nüchternen, langweiligen Eindruck. Wenn ein Maler hier Lichtstudien machen will, mag er

es thun; aber das Unmögliche kann er nicht möglich machen, mit aller technischen Virtuosität aus einem solchen Gegenstand keinen wirklich malerischen und künstlerischen Reiz herausziehen."

Ueberhaupt dürften die modernen Maler bedenken, dafs wenn sie auch im Freien und im Freilicht malen, sie eben doch nicht für's Freie und für's Freilicht malen, sondern ihre Bilder auch im reduzirten Licht des Glaspalastes und im noch reduzirteren der Wohnzimmer noch halbwegs als Gemälde wirken sollen; damit ist die Nothwendigkeit einer gewissen Modifizirung des Lichtes und Kolorits gegeben im Interesse einer getreuen Wiedergabe der Natur. Sonst könnten sie in die Lage kommen, das Klagelied des Schülers in „Künstlers Apotheose" anstimmen zu müssen:

„Ich stehe hinter meinem Stuhl
Und schwitze wie ein Schwefelpfuhl,
Und dennoch wird zu meiner Qual
Nie die Kopie Original.
Was dort ein freies Leben hat,
Das ist hier trocken, steif und matt;
Was reizend steht und sitzt und geht,
Ist hier gewunden und gedreht;
Was dort durchsichtig glänzt und glüht,
Hier wie ein alter Topf aussieht."

Sehr bedenklich ist es ferner, dafs nach Ausweis der letzten Ausstellungen gerade die stärksten Farbenextravaganzen am meisten ansteckend wirken, dafs es immer solche gibt, welche bereit sind, jede Uebertreibung noch einmal zu übertreiben, jedes Wagnifs und jedes koloristische Jongleurstück zu überbieten, den halben Wahnsinn in den vollen und tollen hineinzusteigern; das ist doch ein klarer Beweis, dafs die Farbengebung vieler weit mehr durch die Nachäffung anderer als durch eigene intime Berathung der Natur bestimmt wird. Das Kolorit ist ein Stück Mode geworden und die Mode schlägt fast Jahr für Jahr um von einem Extrem in's andere, von der grauen Stimmung in die grelle, von der hellen in die dunkle, von der eintönigen in die bunte, von einer kalten, öden, stumpfen in eine brandig überhitzte, von einer nebeltrüben in eine sonnenklare. So ist nach und nach eine ganze Reihe von besonderen Farbentechniken erstanden, welche die Engländer, allen voran Frank Brangwyn, um eine weitere vermehrt haben, die man etwa als Mosaik- oder Gobbelinmalerei bezeichnen mufs; denn sie pflegt pastose Farbenkleckse wie Mosaiksteine neben einander zu pflastern oder zähe Farbenstränge zu einem groben Geflecht und Gewebe zu verknoten. Auch diese Narrheit hat Schule gemacht, gerade so wie die Nachäffung der japanischen und chinesischen Malerei — meist eben ohne den dieser Kunst eigenen feinen Farbensinn. So schlägt ein unsinniges Vorstürmen mit der Losung: Natur! Natur! und eine ungesunde Neuerungssucht wieder kläglich um in Manierismus, Künstelei und Unnatur, — just in die Fehler, welche der alten Malerei so derb vorgerückt wurden.

Aber das ist noch immer nicht das Schlimmste. Die neue Lehre, dafs ein Gemälde vollenden so viel heifse als es verderben, dafs der erste Eindruck und der so rasch als möglich ihm geliehene sinnliche Ausdruck der beste sei, dafs nichts der Natürlichkeit einer Landschaft mehr schade als langes Studiren, peinliches Zeichnen und Detailliren, ist zu bequem, als dafs sie nicht willigste Aufnahme gefunden hätte. Sie wirkte wie ein Freibrief für jede Art von Oberflächlichkeit, Flatterhaftigkeit und Nachlässigkeit und legitimirte die Scheu vor ernstem Studium und unverdrossener Arbeit. Der Unterschied zwischen fertigen Gemälden und Skizzen und Experimenten verschwand, und die öffentlichen Ausstellungen, in welche man sich früher nur mit ganz abgeschlossenen Arbeiten gewagt hatte, wurden überschwemmt mit schülerhaften Skizzen, stümperhaften Versuchen, Augenblickseinfällen im Flug hingeworfenen Schmierbildern, welche nun gar den Anspruch erhoben, als ächteste Erzeugnisse moderner Kunst gewerthet zu werden. So mufs die moderne Flagge die elendeste Kontrebande decken und Trägheit und Mittelmäfsigkeit spielt sich auf als Genialität. Das ist das widerlichste Schauspiel, welches die letzten Ausstellungen boten und darin liegt die gröfste Gefahr, welche der Kunst gegenwärtig droht. Es ist ein Verdienst von Neumann, dafs er diese Gefahr laut signalisirt und die Künstlerschaft eindringlich verwarnt hat (a. a. O. S. 89 ff.), — vielleicht nur noch nicht eindringlich und energisch genug.

Ein zweiter Artikel, wird sich mit dem Genre, dem Porträt, der Historie und der Symbolmalerei, ein dritter mit der religiösen Malerei befassen.

Freiburg. Paul Keppler.

# Romanische Glasgemälde rheinischen Ursprungs.

Bei der gelegentlichen Besichtigung gothischer Glasmalereien im freiherrlich v. Stein'schen Schlosse zu Nassau entdeckte ich zufällig auf einer unbenutzten Gesindestube die damals in trauriger Verfassung befindlichen Felder romanischer Glasfenster. Prächtige Werke hatte der alte Freiherr gesammelt, unter anderem Glasbilder aus der Kirche von Dausenau, welche er theilweise der Kirche St. Florin zu Koblenz stiftete. Manches blieb in Nassau; charakteristisch sind die Gestalten der hh. Petrus und Paulus aus der letzten Zeit des XIII. Jahrh. auf Grisailgrund. In zwei Thurmfenstern standen unter geschmackvoller Architektur die edel gezeichneten Standfiguren der hl. Maria mit Kind und der hl. Thekla; zu den Füfsen der Heiligen knieende Donatoren, Arbeiten aus dem ersten Drittel des XIV. Jahrh.[1]) Gleichalterig sind verschiedene Stifterbildnisse, ferner Elias im feurigen Wagen, das Opfer



Isaaks, die eherne Schlange und zwei Einzelfiguren; jünger ist eine farbenprächtige Tafel mit dem Thron Salomons; einige farbendurchflochtene Grisaillen und Baldachine des XIV., ein Schmerzensmann zwischen Donatoren, endlich mehrere Wappenscheiben des XVI. Jahrh. vervollständigen die Sammlung, deren älteste und unstreitig auch kostbarste Stücke die vorliegenden Darstellungen bilden.

Der Ursprung dieser werthvollen Glasgemälde ist dunkel. Vielleicht füllten sie einst die schmalen Lichtöffnungen im romanischen Westchor der ehemaligen Prämonstratenser-Abteikirche zu Arnstein an der Lahn. Und in welche mittelalterliche Werkstätte mag uns die das Brustbild des malenden Meisters umrahmende Majuskelschrift führen: *Rex regum clare Gerlacho propiciare?* — Möglicherweise zu Gerlach,[2]) dem Maler, welcher in den ersten Jahrzehnten des XIII. Jahrh. zu Köln lebte und dort sammt seiner Ehefrau

[1]) Abb. bei Geerling, Chr. »Samml. von Ansichten alter enkaust. Glasgemälde aus den verschiedensten Epochen.« Zeichn. von M. H. Fuchs, Sieberg und A. Wünsch; kolorirt (1827); mit 12 farbigen Tafeln.

[2]) Joh. Jak. Merlo »Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit.« Neu bearbeitet von Ed. Firmenich-Richartz und Herm. Keussen (1895) S. 291.

Hildegundis 1220 und 1257 genannt wird! — Diese, allerdings keineswegs bewiesene Annahme, wäre mit der Zeitbestimmung Schnütgen's, welcher für die Entstehung der alten Fenstermosaiken etwa das Jahr 1230 ansetzen zu dürfen glaubt, recht gut vereinbar. Wenn man diese immerhin mögliche Vermuthung bezüglich des Künstlers weiter ausspinnen wollte, könnte man auf Grund der verwandten Farbengebung unseren Maler Gerlach mit den farbenreichen Glasfenstern von St. Kunibert in Verbindung bringen. Zugleich erinnert die Farbenwahl sowie die friesartige Anordnung des mehrfarbigen, verschiedenartig bemusterten Grundes lebhaft an die alten Glasgemälde von Bücken in Hannover.[3])

Bereits früh begegnen uns Moses-Darstellungen in der Glasmalerei, zuerst in einem Fenster des Abtes Sugerius zu St. Denis; in Deutschland findet man dieselben verschiedentlich in den typischen Gegenüberstellungen alt- und neutestamentlicher Bilder. Desgleichen erfreut sich seit dem XIII. Jahrh. die Wiedergabe der Wurzel Jesse in der Glasmalerkunst besonderer Beliebtheit. In allen Perioden kehrt der Stammbaum wieder und zwar in verschiedener Auffassung, bald mit den Bildern der Vorväter, bald mit Vorgängen aus dem Leben des Heilandes. Das Nassauer Fenster weicht in seiner Anordnung von den deutschen Denkmälern der Frühzeit ganz erheblich ab; nur die Reste von Veitsberg[4]) zeigen verwandten Aufbau. Unser Jesse-Fenster erinnert, wenn auch einfacher in der Anlage, mehr an französische und englische Vorbilder.



Während Donatorenbilder auf alten Fenstern nicht selten sind, ist doch das Bildnifs des ausführenden Glasmalers einzig in seiner Art.

Technische Bemerkungen. Die ziemlich dicken Gläser sind schwach durchsichtig, mehr durchscheinend; die Patina besteht auf der Aufsenseite aus einem leichten Hauch, nur vereinzelte Stücke sind auf der Oberfläche stärker angegriffen, mehrere Theile zeigen auf der inneren Seite einen feinen Anflug; andere sind gänzlich blank

[3]) Farbige Abb. in »Die mittelalterl. Baudenkmäler Niedersachsens.« Architekten- u. Ingenieur-Verein für das Königreich Hannover. XI. u. XII. Heft.

[4]) Abbildung bei Dr. Friedr. Klopfleisch »Drei Denkmäler mittelalterlicher Malerei aus den sächsischen Landen.« (Jena 1860.)

und unversehrt. Neben dem in grofser Menge vertretenen, auffallend reinen Weifs, enthalten die Fenster ein feuriges, prächtig leuchtendes Roth in hellen und tiefen Tönen, theilweise geflammt, wie in den Glasgemälden von Le Mans und der St. Chapelle zu Paris, theilweise streifig, von einem Aussehen, welches Le Vieil und andere zu der irrigen Ansicht verleitete, die rothe Farbe würde mit einer Bürste auf Weifs aufgetragen und eingebrannt. Der den Kanten anhaftende Schmutz täuschte dem oberflächlichen Beobachter eine durchgehende Färbung vor. An wenigen, punktförmig umschriebenen Stellen war der rothe Ueberfang so verwittert, dafs er als rothbraunes Pulver herausfiel. Das helle, lichte Blau zeigt bei auffallendem Licht braune Flecken und Streifen von der Farbe des englischen Schwarzloth. Grün ist in vier Schattirungen vertreten; als fünfte könnte man das Obergewand des Aaron bezeichnen, welches zwischen einem hellen Olivgrün und einem blassen Quittengelb die Mitte hält; einzelne, saftig grüne Streifen überziehen dieses Glas. Gelb ist kräftig in den Gewändern, leichter im Blattwerk. Die Fleischtheile sind meist weifs, nur zwei Köpfe, Moses auf Sinai und Aaron sind in grünlichem bezw. gelblichem Glase, Jesse und David in blafs-röthlichem oder bräunlichem Ton geschnitten.

Farbenvertheilung. Ein am inneren Rande zierlich gemusterter, weifser Randstreifen von ungleichmäfsiger Schnitttheilung bildet den äufseren Abschlufs der farbigen Friese, die innen beim Moses-Fenster von einem weifsen, beim Jesse-Fenster von einem frisch-grünen Ornament begleitet werden. Der untere Rand ist weifs und mit Perlschmuck versehen. Ueber den rothen Grund der Bordüre schlängelt sich ein geperltes, weifses Band, unterbrochen durch abwechselnd stumpfgrüne und hellgelbe Blätter, welche beim Jesse-Fenster noch einen blauen Einsatz aufweisen. Die Musterung sämmtlicher Bänder und Streifen bietet reichhaltige und wirkungsvolle Abwechselung.[5])

In dem kleinen Bogenfelde steht, umrahmt von grünem Rankenwerk und von gelber Schrift, auf herrlich abschattirtem, lichtem Roth, in weifsem Kleide mit blauem Mantel, die meisterhaft gezeichnete Gestalt des Malers Gerlachus. Das Gesicht verräth unverkennbares Streben nach Porträtähnlichkeit, die rechte Hand auffallende Vollendung.

Die Felder sind in sich abgeschlossen behandelt. Das unterste Moses-Bild wird oben und unten von einer weifsen, gemusterten bezw. beschrifteten Borde begrenzt; dann folgen blankes Roth, grünes Blattornament, weifse Perlen und als Grund helles Blau. Moses trägt durchgehends weifses Untergewand und gelbes Oberkleid, letzteres an einzelnen Stellen mit zartem Damast verziert, der aus dünnem Ueberzug herausradirt, nie durch Falten unterbrochen wird, sondern sich auf die faltenfreien Theile beschränkt. Der Nimbus ist im unteren Felde gelb, in den beiden anderen roth. Schuhe, Schlange, Lämmer weifs; Dornbusch gelb und grün; die Flammen roth. Das Gewand Gottes und der Heiligenschein gelb; letzterer, zierlich bemalt, wird von einem weifsen Kreuz durchbrochen. Ueber dem Nimbus nochmals grünes Laubwerk. — Der obere Querstreifen der zweiten Tafel ist gelb; es folgen Roth, Grün, Blau. Die Halter des weifsen Zelttuches sind gelb. Auf gelbem Sockel erhebt sich ein Aufsatz mit grüner Vorderwand, schwarzweifser Seitenfläche und rother Decke; zwischen den weifsen Stöcken der grünende Stab Aarons. Aaron in gelbem Hut und tiefrothem Nimbus; über das gelbe Unterkleid, aus welchem weifse Aermel hervorschauen, legt sich der blafsgrüne Mantel. Im Bogenfeld ist die Reihenfolge der Farben von aufsen nach innen Roth, Grün von kräftiger, in's Oliv spielender Färbung, ferner weifse Perlen und blauer, damaszirter Grund. Im einspringenden Bogen prächtig geflammtes Roth, dann gelbe Wolken (?) und blauer Sternenhimmel. Die Hand Gottes und die Gesetzestafeln sind weifs.

Beim Jesse-Fenster zeigt die innere Eintheilung die Farben Weifs, Roth, Blau, letzteres damaszirt. Die Kleidung des Stammvaters ist blau und gelb, der Baum mit seinen Zweigen grün; die Blätter sind gelb, grün, blau und weifs in wechselnder Zusammenstellung. Die übrigen Gewänder sind weifs und gelb. David und Salomon tragen blafsrothe Schuhe. Der bartlose Christus hat gelben Schein mit roth geperltem Kreuz. Die Tauben sind weifs.

Die Zeichnung der Figuren ist verschiedenwerthig. Einzelnes ist flott und gewandt, anderes roh und plump. Ein Theil der Gewandung im obersten Moses-Bild ist jedenfalls spätere Ergänzung. Bemerkenswerth ist die Behandlung der Haare. Westlake, welcher die verschiedenartige Technik der Haare an französischen Werken eingehend untersucht hat, kann an unseren kleinen Fenstern alle Arten vereinigt finden. Das Haar des Gerlachus ist in deckender Tuschmanier gleichmäfsig aufgetragen, bei Moses in langen Strähnen konturirt; ein feiner Ueberzug verstärkt die Wirkung; am zweiten Moseskopf sind aus diesem Ueberzug obendrein noch zarte Haarlinien herausradirt. Das Haupt Aaron's zieren kurze Locken; wieder anders ist die Zeichnung der Haare bei Christus. In Kopf- nnd Barthaar des schlafenden Isai sind einfach feine Lichter in langen Strähnen aus dünnem Ueberzug herausgeholt; einzelne Stellen sind in Tuschton verstärkt. Beim Kopf

[5]) Aehnliche Ornamentirung weisen die alten Glasmalereireste auf, welche 1896 in einer Fensternische der Kirche zu Taben an der Saar eingemauert aufgefunden wurden.

des David endlich vereinigen sich Tuschmanier, Konturen und Radirung so innig, dafs keine Art mehr genau zu erkennen ist. Kurz, Haare und Bärte zeigen die geübte Hand des fertigen Meisters.

Die Konturen sind in beiden Fenstern bald deckend, bald durchscheinend, bald ganz leicht, hauchartig, also in drei Stärken, genau nach der Anweisung des Theophil. Ihr Verlauf ist ungleich und unregelmäfsig. Die Schraffirung ist theils in Strichlagen aufgemalt, theils aus festen Konturen nachträglich durch quergesetzte Lichter herausradirt. Die Schattirung wird durch leichte Lasur unterstützt; in dieser bemerkt man, wie auch in einzelnen kräftigen Konturen, überdies feine Radirung in queren, geschlängelten und längslaufenden Linien. Ueberhaupt zeichnen die Nassauer Fenster sich durch ihre vielseitige Radirtechnik aus. Die Gesichter zeigen Stirn- und Nasenfalten; an den Augen fehlt die Andeutung der Iris. Von der Rückseite sind die Fenster nicht überzogen. Eine Bearbeitung von der Rückseite bemerkte ich zuerst an einem Glasbilde, welches ein Teppichfenster aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh. in der Kirche des ehemaligen Klosterdorfes Lindena bei Dobrilugk bekrönt. Das Bild des Stifters, Volmarus miles de Livenwerde, ist auf beiden Seiten mit Ueberzug und mit leichten Konturen bemalt.

Die 4 *mm* breiten Bleie, deren kräftige Flügel oben etwas abgeflacht waren, hatten wegen der Dicke der Glasstärke einen aufsergewöhnlich hohen Steg. Das ganze Bleinetz war mit Eisenrost bedeckt und selbst an den mit Blei verlötheten Knotenpunkten stark angefressen; an einzelnen Stellen war die Bleisprosse gänzlich verschwunden. Zwischen Fries und Feld war der gröfseren Haltbarkeit halber, eingeschlossen von zwei aneinandergelötheten Bleiruthen, eine dünne, gut erhaltene Weidenruthe eingelegt, eine Vorsichtsmafsregel, welche ich wiederholt an alten Glasgemälden, auch an dem eben erwähnten Fenster aus Lindena, beobachtet habe. Erst später, z. B. an den von Geerling veröffentlichten Feldern fand ich anstatt der Holzstäbchen dünne Eisenstangen. Einzelne rothe Glasstückchen sind, wie aus der Abbildung ersichtlich, kunstvoll in Winkelform ausgekröselt.

Die Nassauer Fenster, welche sich kunstgeschichtlich und technisch durch mehrfache Besonderheiten auszeichnen, wurden nach ihrer Instandsetzung auf Veranlassung der Besitzerin, der Gräfin Kielmannsegge, im Schlofs Kappenberg bei Lünen untergebracht.

Im Interesse unserer Kunst wäre es dringend wünschenswerth, wenn die Kunstgewerbemuseen sich von derartigen alten, seltenen Denkmälern in Material, Farbengebung und Technik genau ausgeführte Kopieen verschafften, ähnlich wie man dies in der Plastik seit langen Jahren eingerichtet hat.

Linnich. Heinrich Oidtmann.

---

# Bücherschau.

**Die katholische Kirche unserer Zeit und ihre Diener in Wort und Bild. I. Rom. Das Oberhaupt, die Einrichtung und die Verwaltung der Gesammtkirche.** Unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen bearbeitet von Msgr. Paul Maria Baumgarten, P. Salvatore Brandi S. J., Msgr. James A. Campbell, Msgr. Charles Daniel, P. Pie De Langnogne, O. Min. Capp, Dr. John Prior, Dechant Ruschek-Antel, Msgr. Franz M. Schindler, Msgr. Charles De T'Serclaes, Msgr. Anton de Waal. Mit 1 Farbenbilde, 60 Tafelbildern und ca. 1100 vollseitigen und kleinen Bildern im Text. Herausgegeben von der Leo-Gesellschaft in Wien. Berlin, Allgemeine Verlagsgesellschaft.

Dieses Werk soll in drei Foliobänden die katholische Kirche der ganzen Welt darstellen in Bezug auf ihren gegenwärtigen Bestand, ihren Klerus, ihre Verwaltung u. s. w. Der I. Band wird sich mit Rom als dem Centralpunkte beschäftigen und 30 Lieferungen à 1 Mk. umfassen in reichster Illustrirung. In Bezug auf sie wie die Textbehandlung bietet die I. soeben ausgegebene Lieferung eine verlockende Probe, denn die Einleitung: „Der Papst und die Kirche" von Brandi zeichnet sich durch grofse Auffassung, die Biographie Leo's XIII. von T'Serclaes durch ansprechende Darstellung, das Ausstattungsmaterial durch gute Technik und im Ganzen auch durch geschickte Auswahl und Vertheilung aus. Dafs auch die Kunstgeschichte ihre Rechnung finden und der Illustrationsapparat eine erhebliche Bereicherung des Bilderkreises, mit Einschlufs des mittelalterlichen, bezeichnen wird, ist sowohl auf Grund des hier bereits Gebotenen, als in Anbetracht mehrerer bei der Herausgabe betheiligter Gelehrten mit Sicherheit zu erwarten. Das Abonnement auf dieses zeitgemäfse, gewifs von Manchen längst ersehnte Prachtwerk, für welches an Vorarbeiten gewifs kein Ueberflufs, darf daher angelegentlich empfohlen werden. D. H.

Grundrifs der Stilistik, Poetik und Aesthetik. Für Schulen und zum Selbstunterricht. Von Gerhard Gietmann S. J. Mit drei Abbildungen und einer Farbentafel. Freiburg 1897, Herder.

Bei der allgemeinen Zerfahrenheit und den Gegensätzen in den Aeufserungen des Geschmackes ist gewifs gerade in unseren Tagen eine philosophische Vertiefung der Anschauungen sehr nöthig. Der Verfasser gibt nach gründlichen Untersuchungen eine ebenso vernünftige als praktische Definition des Schönen, welche als Leitstern dient: „Die Schönheit im Allgemeinen ist die lichtvoll erscheinende Wahrheit oder Vollkommenheit, die Schönheit für uns Menschen aber die in sinnlicher Form lichtvoll erscheinende Wahrheit oder Vollkommenheit." Alle seine Auseinandersetzungen sind, da das Buch ein Lehrmittel sein soll für Schulen und zum Selbstunterricht, klar, logisch geordnet und autoritativ. Beissel.

---

Diego Sant'Ambrogio, I Sarcofagi Borromeo ed il Monumento dei Birago all' Isola Bella. Illustrazione artistica con 36 eliotipie dello Stabilimento Calzolari e Ferrario. 4⁰. Milano 1897, Ulrico Hoepli. (L. 25.)

Die Isola Bella des Lago Maggiore birgt in der Familienkirche der Borromäer in der Gestalt zweier Grabmäler von Gliedern des Hauses Borromeo zwei aus dem XV. bezw. frühen XVI. Jahrh. stammende vorzügliche Werke italienischer Skulptur. Ehedem befanden sich beide Monumente in Mailand; dasjenige des Camillo Borromeo, eine edle Schöpfung der Frührenaissance, stand in der Kirche S. Pietro in Gessate, während das Denkmal des Giovanni Borromeo, ein Prachtstück italienischer Spätgothik, S. Francesco Grande schmückte. Das zweite dieser beiden Grabmäler wurde 1793 nach Isola Bella übertragen; das andere folgte 1797 in der sturmreichen Zeit der Cisalpinischen Republik. Aufser diesen beiden Monumenten enthält aber die Kapelle der Borromäer auch noch die nach Umfang und Kunstwerth bedeutenden Reste eines dritten, welche zugleich mit dem Denkmal des Camillo oder dem des Giovanni Borromeo von Mailand nach Isola Bella gekommen sein werden. Die zwei bisher nur wenig beachteten, aber sehr beachtenswerthen Grabmäler der Borromäer, die unter den vielen herrlichen Monumenten Italiens nicht die letzte Stelle einnehmen, sind es nun, welche der Verfasser nach Ursprung, Geschichte und Ausführung in der oben angeführten Publikation zunächst behandelt. Am eingehendsten beschäftigt er sich aber in derselben mit den erwähnten Fragmenten auf Isola Bella, welche wohl zusammen mit einigen Skulpturen der Ambrosiana etc. als Ueberbleibsel jenes Denkmals angesehen wurden, das Busti gen. Bambaja für Gaston de Foix schuf. Der Verfasser weist dem entgegen nach, dafs sie einst einem grofsartigen Mausoleum angehörten, welches Maffeolo Birago 1522 für seine Angehörigen und sich selbst in S. Francesco Grande durch Busti errichten liefs und macht den Versuch, dasselbe mit Hülfe der vorhandenen Ueberreste, zu denen er auch die fraglichen Bildwerke der Ambrosiana etc. rechnet, zu rekonstruiren. Den Text begleiten 36 Heliotypien von vorzüglicher Ausführung, welche ein anschauliches Bild der besprochenen Denkmäler und ihrer Details geben. Die Arbeit, welche sich durch eine klare, sachliche Erörterung auszeichnet, ist ein beachtenswerther Beitrag zur Geschichte der lombardischen Skulptur und darum sei hier auf sie aufmerksam gemacht. J. Braun.

---

Jos. Ant. Fischer's Kartons zu den Fenstern der Maria-Hilf-Kirche in der Au zu München und zu den Glasgemälden des südlichen Seitenschiffes im Dom zu Köln. 19 Lichtdruck-Blätter. Nach den in der Kgl. Neuen Pinakothek zu München befindlichen Originalen. Mit erläuterndem Text von Richard Paul. München 1891, Kunstanstalt von Piloty & Löhle. (Preis 20 Mk.)

Als die Kunst der Glasmalerei, die in der Zeit der Aufklärung in Verfall und Vergessenheit gerathen war, in der Zeit der Romantik mit der gothischen Baukunst zu neuem Leben erwachte, fand sie bald in München eine bevorzugte Heimstätte, wo ihr sofort durch die Begeisterung und Munifizenz des Königs Ludwig grofse monumentale Aufgaben gestellt wurden. In den 30er Jahren war die neue Maria-Hilf-Kirche als gothischer Backsteinbau errichtet, und in zehn Fenstern derselben das Leben der Gottesmutter zur Darstellung zu bringen, erschien als eine gewaltige Aufgabe. Unmittelbar an die Lösung derselben schlofs sich im Jahre 1844 der fast noch gröfsere Auftrag, die drei Ganz- und zwei Halbfenster im rechten Seitenschiffe des Kölner Domes mit Gemälden zu schmücken, also den kostbaren alten Glasmalereien des linken Seitenschiffes (aus den Jahren 1508 und 9) neue gegenüberzustellen. Die Anfertigung der Kartons wurde dem Maler Fischer übertragen und dieselben nehmen in der Geschichte der Malerei einen so ehrenvollen Rang ein, dafs der Entschlufs, sie ein halbes Jahrhundert nach ihrer Entstehung in grofsen Lichtdrucken zu vervielfältigen, seine vollste Berechtigung hat. Zwar wurde damals das Wesen der soeben wieder neu entdeckten monumentalen Glasmalerei noch nicht vollkommen erkannt, weder in Bezug auf die Unterordnung der Zeichnung unter die Architektur, also das Stabwerk der Fenster, noch in Betreff der Vermeidung grofser Farbenkomplexe, noch auch hinsichtlich des Spielens der Lichter. Zwar fehlte es damals noch an dem richtigen Material, an den nur im Antikglas zu erreichenden Farbentönen, deren Wiederauffindung sogar bis heute noch nicht vollständig gelungen ist. Um so bewunderungswürdiger erscheinen die damaligen Leistungen, unter welchen den vorliegenden Kartons die erste Stelle gebührt wegen der Grofsartigkeit der den gegebenen Verhältnissen angepafsten Komposition, wegen der Erhabenheit des Ausdrucks, wie wegen der Harmonie der Farben, die zu den feierlichsten Akkorden sich vereinigen, obwohl das Brillante der mittelalterlichen Glasmalereien mit dem damaligen in jeder Hinsicht unzulänglichen Material und mit der noch nicht hinreichend erkannten Technik nicht zu erreichen war. Trotz der inzwischen nach dieser Richtung erfolgten Fortschritte behaupten diese aus der ganzen Begeisterung und Schaffenstüchtigkeit jener glänzenden Periode herausgewachsenen Entwürfe ihren vollen Werth und die Erwerbung dieser vorzüglichen Lichtdrucke, zu denen ein sehr instruktiver Text die Erklärungen bietet, verdient defswegen warme Empfehlung. D.

Die Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München hat von den meisten und hervorragendsten Gemälden der Kgl. Alten Pinakothek ihre vortrefflichen photographischen Aufnahmen in Pigment- (auf Gelatinepapier ausgeführten) Drucken herausgegeben, welche in der Schärfe der Wiedergabe und besonders in der Nachbildung der Farbentöne eine bis dahin nicht erreichte Vollkommenheit zeigen, so dafs sie zum Studium der alten Meister, namentlich zu vergleichenden Untersuchungen, ein Material bieten, wie es besser und zuverlässiger kaum zu wünschen ist. Ein 45 Seiten umfassender Katalog enthält das nach Künstlernamen geordnete Verzeichnifs mit den betreffenden Museumsnummern, und diese Nummern sind am Schlusse zu einem zweiten Register zusammengestellt, so dafs bei der jedem Blatte zu theil gewordenen Unterschrift die Orientirung in jeder Weise erleichtert ist. Bei der Sorgfalt der Ausführung erscheint für jedes unaufgezogene Blatt in Folio der Preis von 1 Mk. nicht zu hoch. H.

Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrirte Monatshefte zur Förderung deutscher Kunst und Formensprache in neuzeitlicher Auffassung aus Deutschland, Schweiz und den deutschsprechenden Kronländern Oesterreich-Ungarns. Herausgegeben und redigirt von Alexander Koch, Darmstadt. Jährlich 12 reich illustrirte Hefte. (Preis 20 Mk.)

Diese neue Zeitschrift, gegründet von einer altbewährten Kraft, ist vor Allem den technischen Künsten geweiht, also dem bislang nicht für voll angesehenen Kunstgewerbe, um es im deutschen Formengeiste zu betreiben und endlich als ebenbürtige Schwester in das Reich der bildenden Kunst einführen zu helfen. In diesem Sinne ergeht der Ruf „an die deutschen Künstler und Kunstfreunde", dieses Ziel erstrebt das Programm (welches für den öffentlichen Wettbewerb 12 Aufgaben stellt), von diesen Ideen sind auch die drei Hauptartikel beherrscht: „Endlich ein Umschwung" von v. Berlepsch (anknüpfend an die Zulassung des Kunstgewerbes zur diesjährigen Münchener Ausstellung), „Die internationale Kunstausstellung zu Dresden im Jahre 1897" von Schumann, „Nationale Kunst — nothwendige Kunst" von Schliepmann, frisch und anregend geschriebene, an treffenden Gedanken und praktischen Winken reiche Erörterungen. Von besonderem Werthe sind die „Atelier-Nachrichten", die Folien für die meisten Illustrationen, die zahlreicher, wie die 56 Seiten des Heftes, mit wenigen Ausnahmen den neuen Geist athmen, der vornehmlich von Japan, Amerika, England beeinflufst erscheint und, wo er sich in die alten Formen mischt, als eine durchgehende Verbesserung derselben von Manchen wohl nicht anerkannt werden wird. Der Ruf nach neuen Gestaltungen, der jetzt fast auf der ganzen Linie erschallt, ist hauptsächlich veranlafst durch die vielgepriesenen Triumphe der deutschen Malerei, noch mehr durch die geschäftlichen Erfolge des ausländischen Kunstgewerbes auf deutschem Boden, und so bestimmt macht er sich geltend, dafs grofse Gefahr vorhanden, es möchte an die Stelle des soliden Alten manches zweifelhafte Neue, an die des Echtnationalen allerlei Fremdartiges treten. Ist es denn wahr, dafs dem alten Boden, den alten Stilen frische Triebe nicht mehr zu entlocken sind? Ist auch nur einer dieser Stile derart studirt und kultivirt worden, dafs von Manchen sein Geist hinreichend erfafst wurde, um sie zu weiteren selbstständigen Bildungen zu befähigen? Bietet die Gothik in ihren verschiedenen, ganz vom deutschen Geiste durchtränkten Stadien nicht einen unerschöpflichen Reichthum von architektonischen, ornamentalen, auch malerischen Motiven, die sich allen Verhältnissen anzupassen vermögen, und wer hat diesen Schatz ausgenutzt, wer mit Ernst versucht, ihn weiter zu befruchten? Freilich ist es nicht gelungen, innerhalb dieses Rahmens das Publikum auf die Dauer zu befriedigen, aber ist es allein sein Mangel an Ernst, dem dafür die Schuld beizumessen, nur seiner Wankelmüthigkeit, seiner Modesucht?

Im vorliegenden Heft fehlen die Anklänge an alte Stilformen nicht ganz, aber die beste Lösung erscheint da, wo diese am treuesten wiedergegeben sind, wie in dem Entwurf von Brantzky für das Rathhaus zu Jauer, während z. B. die neuen Motive in der Speisezimmereinrichtung neben den alten als Abschwächungen wirken, der Tisch mit Faunen den Eindruck einer Kuriosität macht. Von den Teppichmustern sind einige poesievoll und anmuthig, unter den Schmiedearbeiten brauchbare Lösungen, unter den Vignetten mehrere gute Blätterkompositionen, und so edel die beiden Modelle von Waderé, so abstofsend ist der „Frühling" als Faun und Nymphe. — Der weiteren Entwickelung der neuen Zeitschrift sind gewifs viele Blicke zugewandt, da sie eine führende Rolle beabsichtigt. Wenn ihr Bruch mit dem Alten nicht zu radikal wird, ist manches Gute von ihr zu erwarten. Schnütgen.

---

Erinnerungen an Emilie Linder (1797—1867). Zum Säkulargedächtnifs ihrer Geburt. Von Dr. Franz Binder. München 1897, Verlag von Lentner. (Preis 1,50 Mk., eleg. geb. 2,50 Mk.)

Nicht so sehr der sinnigen Malerin und opferwilligen Förderin der religiösen Kunst als vielmehr der einfachen, vornehmen, gemüthvollen Persönlichkeit ist dieses Lebensbild gewidmet. Dasselbe schildert sie als die Schülerin Schlotthauers in München, als die Freundin von Cornelius, Overbeck und andern Künstlern in Rom, als den gefeierten Mittelpunkt eines grofsen Kreises durch die Pflege der Kunst und Wissenschaft ausgezeichneter Männer in München, als die gottbegnadigte Dame, die durch ihr ernstes Streben, ihren frommen Sinn, ihr charitatives Wirken den Weg zur Kirche fand. Manche interessante Streiflichter auf die religiöse Kunstthätigkeit und ihre vornehmsten deutschen Vertreter erhellen dieses pietätvolle, anziehende Bild, welches manche liebliche und erhabene Erinnerungen auffrischt. D.

---

Der Ornamentenschatz von H. Dolmetsch ist seit dem letzten Referat in Bd. X, Sp. 315 um die Hefte 9 bis 14 gewachsen und diese verdienen besondere Anerkennung wegen der reichen Auswahl guter und im Ganzen auch koloristisch richtig wiedergegebener mittelalterlichen Muster, unter denen es auch freilich nicht an alten bekannten fehlt. Irische (hier keltisch genannte) Initialen, byzantinische Miniaturen, Zellenschmelze, Stiftmosaiken, Gewebe und Sticke-

reien füllen das 9., russische Zierbuchstaben, Emaillen, Majoliken, skandinavische Holzschnitzereien das 10., ravennatische und romanische Architekturtheile, romanische Miniaturen, Grubenschmelze, Wand- und Glasgemälde das 11. Heft. Den frühgothischen Fliesen, Glasmalereien, Architekturtheilen u. s. w. ist das 12., den spätgothischen Buch-, Wand- und Deckenmalereien das 13. Heft gewidmet, dessen zweite Hälfte wie das 14. Heft mit der italienischen Renaissance auf dem Gebiete der Glas- und Fassadenmalerei, der Fayencen und Intarsien, der Spitzen und Stickereien sich beschäftigt. Also eine ganze Fülle brauchbaren Materials ist hier zusammengetragen und der begleitende Text gibt darüber die nothwendigste Auskunft. G.

---

Die „Alte und neue Welt“, welche sich eines bereits 31jährigen Bestehens rühmen kann, befleifsigt sich beständiger Vervollkommnung wie in Bezug auf den unterhaltenden und belehrenden Text, der auch dem Gebiete der alten und neuen Kunst seine Beachtung schenkt, so in Betreff der Illustrationen, deren Auswahl eine selbstständige und glückliche, deren Technik eine den neuesten Fortschritten durchaus entsprechende ist. Volle Behauptung des Feldes ist daher für das wackere Blatt ebenso sehr zu erwarten wie zu wünschen. A.

---

Der „Augsburger St. Joseph's-Kalender“ und der „Hausfreund“ für 1898 werden von der Schmid'schen Verlagshandlung in Augsburg versandt und verdienen wegen ihres so lehrreichen wie erbaulichen Inhalts empfohlen zu werden; den Illustrationen ist eine etwas kräftigere Behandlung zu wünschen. A.

---

Der Kunstverlag von B. Kühlen in M.-Gladbach bringt als neue Farbendrucke ein von der Freiin von Oer gemaltes Herz-Jesubild, welches voll Anmuth im Ausdruck und kräftig in der Farbe an seinem gemusterten Goldfond einen etwas zu unruhigen Hintergrund hat, sowie den Salvator mundi derselben Künstlerin, der vielleicht ihre ansprechendste Leistung ist, in gröfserem Format. — Die Lichtdrucke dieses Bildchens, sowie die Skapuliermutter, deren Hintergrund und Ecklösungen nicht gerade glücklich sind, endlich die Pietà von Salentin, welche diese schwierige Darstellung um ein empfindungsvolles Bild bereichert hat, haben durch die Uebertragung auf Kupferdruckpapier an Tiefe und Kraft erheblich gewonnen. — Die II. Serie Beuroner Farbenbildchen zeigt 12 populäre Heilige in eigenartiger Auffassung und Farbenstimmung, deren sorgsamste Durchführung ein Triumph der Technik ist. — Neben ihnen erscheinen die bunten Schutzengelbildchen in ihrer weichen Zeichnung und verblafsten Kolorirung als Konzessionen an den modernen Geschmack, der sonst vielleicht noch mehr den ganz verwässerten französischen und Berliner Erzeugnissen sich zuwenden würde. — Aehnlich sind einige Farbendrucke gehalten, die das allerheiligste Sakrament verherrlichen, etwas kräftiger eine Serie von Szenen mit landschaftlichem Hintergrund, und an die Holzschnitte Dürer's und seiner Schule knüpfen die architektonisch gefafsten Passionsszenen in Schwarzdruck an, welche für Todtenzettel als eine sehr angemessene Ausstattung erscheinen (Sorte XXIII).

Den Hauptbeitrag, zugleich ein sehr passendes Weihnachtsgeschenk, bildet ein Heft in Kleinfolio (Preis 6 Mk.) mit dem Titel: „Ave Maria! Sechszehn Blätter nach Darstellungen eines spätgothischen westfälischen Liebfrauenaltars“. Diese vortrefflichen Lichtdrucke sind den beiderseitigen Gemälden auf den Flügeln des Hohenbudberger (aus der kleinen Marienkirche in Lippstadt stammenden) Hochaltars nachgebildet und stellen dar: Joachim und Anna, Mariä Geburt, Mariä Opferung, Mariä Vermählung, Verkündigung, Heimsuchung, Christi Geburt, Beschneidung, Darstellung im Tempel, Flucht nach Aegypten, Wiederfinden im Tempel, die schmerzhafte Mutter, Pfingstfest, Tod Mariens, Maria als Mittlerin, als Königin der Apostel. Sie sind um 1500 entstanden, vielleicht von der Hand des Gert van Lon, zeichnen sich aus durch geschickte Komposition, vielfache Details, reiche Gewänder, stellenweise auch durch vortrefflichen Ausdruck und erzählen die biblischen und legendarischen Begebenheiten in einer schlichten aber sehr verständlichen und erbaulichen Weise, so dafs sie als Andachtsbilder bezeichnet und auch den Künstlern: Malern, vornehmlich Bildhauern, als Vorbilder empfohlen werden dürfen. Das „Vorwort“ stellt die Herkunft des Altars fest, weist auch mit annähernder Gewifsheit seinen Meister nach und beschreibt die einzelnen Szenen, deren ikonographischer Reichthum vielleicht eine noch eingehendere Behandlung verdient hätte. H.

---

Der Kunstverlag von Julius Schmidt in Florenz hat zu der vor Jahresfrist in Farbenholzschnitt vortrefflich wiedergegebenen rechtsseitigen Engelgruppe auf der Krönung Marias von Fiesole in Florenz jetzt auch die linksseitige Gruppe auf Wolken tanzender und musizirender Engel in Medaillonform unter dem Titel Ave Domina herausgegeben, ein durch Gruppirung, Ausdruck, Färbung geradezu entzückendes Bild. — Auch von den zehn reizenden Terrakotta-Wickelkindern in Florenz ist jetzt die zweite Hälfte erschienen, an Mannigfaltigkeit in der Bewegung, Charakterisirung, Kostümirung der ersten Serie fast noch überlegen. — Dazu kommt als dritte Neuheit das überaus fein gezeichnete und gestimmte Bildchen der sitzenden Gottesmutter mit dem göttlichen Kinde und zwei Engeln von Fra Filippo Lippi, ein an Zartheit des Kolorits kaum noch zu überbietender Farbenholzschnitt, fast zu fein für eine Bucheinlage und fast zu klein für einen Wandschmuck. H.

---

## Berichtigung.

Zu meinem Artikel über das „Sakrarium“ in der Kirche zum hl. Kreuz in Augsburg habe ich Sp. 205 folgende Verbesserung nachzutragen. In dem Vers *„ut servet tis Christe cruorem“* ist *„tis“* nicht ein dem Goldschmied zur Last fallender Schreibfehler für *„tibi“*, sondern wie mich mein Freund Dr. Seb. Euringer unter Berufung auf Barack »Die Werke der Hrotsvitha« (Nürnberg 1858) S. 49 aufmerksam macht, eine mittelalterliche Form für das Possessivpronomen der zweiten Person, also = *„ut servet tuum, Christe, cruorem“*. A S.

# Abhandlungen.

## Hugo van der Goes

### Eine Studie zur Geschichte der altvlämischen Malerschule.

II.

Mit 2 Abbildungen.

Sämmtliche Maler, welche um die Mitte des XV. Jahrh. bis zu dessen Schlufs in Flandern und Brabant thätig waren, haben in der Kunstgeschichte nur als Epigonen fortgelebt, die ihr Licht von dem Doppelgestirn der Brüder van Eyck empfingen. Als deren Erben und Nachfolger verbreiteten sie die neue Oeltechnik in immer weiteren Gebieten. In ihren betriebsamen Werkstätten zu Gent, Brügge und Löwen entstanden ungezählte Tafelgemälde in leuchtendem Farbenglanz, die der regsame niederländische Handel überallhin verbreitete, wo intim aufgefafste Szenen aus dem Leben des göttlichen Urhebers der christlichen Weltanschauung und der Geschichte seiner Heiligen frommes Verständnifs fanden.

Keiner aber vermochte es an poetischem Tiefsinn den Triumph des Agnus Dei der Genter Altarbilder zu erreichen oder die überzeugende Lebenswahrheit der durchgebildeten Charakterköpfe des Jan van Eyck in Schatten zu stellen. Nur langsam erweiterten sich nach so erstaunlichem Aufschwung die Darstellungsmittel in den Händen tüchtiger Maler, die auf gebahntem Pfad emsig fortschritten. Je nach Temperament und Befähigung wandte der eine sich zur Wiedergabe dramatischer Szenen der Heilsgeschichte, deren strenges Pathos die Seelen beschaulicher Beter rührte; ein anderer Meister stimmte den herben Realismus in den Madonnenbildern des Jan van Eyck zu zarter Gottesminne voll genrehaftem Liebreiz oder versenkte sich in das Studium der Landschaft, die bisher der heiligen Geschichte nur zur wirkungsvollen Folie gedient hatte. Durch verbesserte Luftperspektive versuchte man die Illusion noch zu steigern, Mittelgrund und Fernsicht in zarteren Uebergängen zu verschmelzen und die Figuren zu der umgebenden Landschaft in weit innigere Beziehung zu setzen. Trotz unzweifelhaften Verdienstes und ihrer Eigenart weist die Kunst eines Rogier van der Weyden, Memlinc oder Dierick Bouts doch immer nur zurück auf jenen „Princeps pictorum“, dem man sogar durch Vermittelung des Antonello da Messina fruchtbaren Einflufs auf die Blüthe der Malerschulen in Florenz und Venedig einräumen möchte.

In dem engeren Sinn eines unmittelbaren persönlichen Zusammenhanges wird Hugo van der Goes als Schüler des Jan van Eyck genannt.[1]) Die Begründung dieser Annahme besteht im »Schilderboeck« einzig in der Erwägung, dafs zu hochgepriesenen Meistern stets junge Leute, die Liebe zur „Teycken-const“ verspüren, von Nah und Fern herbeizueilen pflegen, um die Belehrung aus erster Quelle zu schöpfen. Selbst wenn wir nun diese Behauptung für alle Fälle als Beweisgrund gelten lassen wollten, so ist es doch allein schon wegen der Zeitdifferenz unmöglich, dafs der junge Hugo van der Goes noch seine Unterweisung bei den Begründern der vlämischen Malerschule genossen habe. Der Jüngere der Brüder, Jan van Eyck, starb zu Brügge 9. Juli 1440; Hugo van der Goes, der wahrscheinlich einer alten Genter Familie entstammte, war erst seit 1465/66 Mitglied der dortigen Lukasgilde. Seine Geburt darf keinesfalls über das Jahr 1430 zurückdatirt werden. Geraume Zeit nach dem Hingang der beiden grofsen Bahnbrecher des niederländischen Realismus wird er sich deren Oeltechnik aus zweiter Hand in einer Genter Malerwerkstatt angeeignet haben. Der erstaunliche Umfang der Ausdrucksmittel, die Vielseitigkeit und Wirkungskraft dieser neuen Kunst mag auch ihm erst vor jenen Altartafeln in der Johanniskirche zu vollem Bewufstsein gekommen sein.[2]) Der mystische „Brunnen des Lebens“ wurde für ihn auch zur Quelle neuer Offenbarung von der Darstellung alles

[1]) Hugo a Goes, teste Vanmanderio, discipulus fuit Joannis Eyckii, a quo mixturam olei cum coloribus in primum didicit. Sanderus a. a. O.

[2]) Marcus van Vaernewyck a. a. O. 47.

Sichtbaren durch Zeichnung und Farbe. Mit lernbegierigem Auge belauschte er den alten Meister, wie er mit untrüglicher Schärfe den Eindruck aller Erscheinungen, die Körper im Raum von warmem Sonnenlicht umflossen auf seine Tafeln zu bringen vermochte. Unwiderstehlich müssen die Gestalten Gottvaters zwischen Maria und Johannes, die musizirenden Engel in ihrer monumentalen Gröfse sich der erregten Phantasie des jungen Künstlers eingeprägt haben. In diesem Sinn wäre also auch Hugo van der Goes trotz des trennenden Zeitraums zu den Schülern der Brüder van Eyck zu rechnen.

Zu der Hinterlassenschaft der „alten Meister" tritt nun aber im Bildungsgang jedes Künstlers der mächtigere Eindruck des Tagesgeschmacks, der Einflufs desjenigen Berufsgenossen, der zur Zeit am höchsten im Lande geschätzt wird oder dessen Kunst beim Anfänger sympathische Seiten berührt. Man hat Rogier van der Weyden, den hochangesehenen Brüsseler Rathsmaler († 1464) zum Lehrmeister des Hugo van der Goes machen wollen. Neuerdings wurden einige ausgezeichnete Brabanter Tafelgemälde, die sich um ein Flügelwerk im Besitz des Comte de Merode gruppiren, als mafsgebende Vorbilder des Hugo van der Goes bezeichnet.[3]) Zwei Darstellungen des Todes der hl. Jungfrau,[4]) die der Art des Hugo van der Goes mehr oder weniger nahestehen und mit einer dem sogen. Meister von Merode zugesprochenen Komposition in der Hauptsache übereinstimmen, haben vermuthlich dazu geführt, engere Beziehungen zwischen beiden Malern anzunehmen. Selbst wenn auch eine dieser Nachbildungen wirklich von der Hand des Genter Meisters herrührt oder doch eines seiner verlorenen Werke wiederholt, so würde die Entlehnung einer beliebten Komposition noch immer nicht als Beweisgrund direkter Schülerschaft gelten können. Der Realismus des Hugo van der Goes erscheint weit derber und urwüchsiger, als die Naturauffassung in jenen vielgenannten Brüsseler Tafeln. Bei dunkeler tiefer Färbung betont er stärker die zeichnerische Durchbildung seiner Stücke. Seine knochigen Gestalten mit ihren klobigen Gliedmafsen zeigen weit eher Verwandtschaft mit den wenigen Gemälden, welche uns von den Meistern der Haarlemer Schule übrig blieben.

Da wir jedoch kein beglaubigtes Jugendwerk des Hugo van der Goes besitzen, so dürfte es schwerlich gelingen, diese Einflüsse näher zu präzisiren. Die ersten Aufgaben, welche an den jungen Maler herantraten, scheinen jene „Entremets" gewesen zu sein, bei denen es hauptsächlich darauf ankam, grofse Flächen wirkungsvoll zu decken. Künstlerisches Empfinden zu fördern und auszubilden waren solche Arbeiten kaum geeignet. Ihre befriedigende Durchführung lenkte aber das allgemeine Interesse auf den Anfänger und ebnete ihm den Weg zu gröfseren dankbaren Aufträgen. Noch als „Vry-gheselle" vollendete er in Gent jenes vielbewunderte Wandbild der Begegnung Davids mit Abigail. Bei solchen umfänglichen Kompositionen mag sich die monumentale Auffassungsweise des Malers zuerst dokumentirt haben. Im Portinari-Altar, den wir etwa um 1470 ansetzen können, steht seine Kunst bereits im Zenith ihrer Leistungskraft, im Besitz aller Ausdrucksmittel eines edlen gereiften Realismus. Es wäre nun voreilig, diese Entwickelung seines Talentes aus einer Italienreise des Hugo van der Goes herleiten zu wollen. Nicht die mindeste Spur vom läuternden Einflufs toskanischer Vorbilder ist in seinem Hauptwerk wahrzunehmen. Die ursprüngliche Bestimmung desselben für den Hochaltar der Florentiner Hospitalkirche erklärt sich aber ohne weiteres aus der internationalen Bedeutung des Stifters, jenes vornehmen Florentiners, der in Brügge seine zweite Heimat gefunden hatte.

Die kleine Auslese vlämischer Gemälde, die man nach eingehender Stilvergleichung mit dem Portinari-Altar dem Hugo van der Goes zuschreiben kann, weist keinen durchgreifenden

---

[3]) Vergl. Wilh. Bode „La renaissance au Musée de Berlin", »Gazette des beaux arts« Bd. XXXV, (1887), S. 204 ff.

[4]) Das bessere Exemplar dieser Darstellung, der Art des Hugo van der Goes überaus nahestehend, besitzt die Kgl. Gemälde-Gallerie zu Berlin. Es kam als Geschenk aus London und ist vermuthlich identisch mit der Tafel, welche ehedem in der Gallerie Sciarra zu Rom dem Martin Schongauer zugeschrieben wurde. Vergl. W. Bode in dem „amtlichen Bericht aus den Kgl. Kunstsammlungen" Bd. XIV, Nr. 4 vom 1. Okt. 1893. — Eine freie Kopie, vermuthlich nach dieser Tafel, befindet sich im Rudolphinum zu Prag Nr. 501. Als Urbild der ganzen Komposition wird das Gemälde in der National-Gallery zu London Nr. 658 bezeichnet, dessen stilistische Zusammengehörigkeit mit dem sogen. Merode-Altar jedoch zweifelhaft ist.

Umschwung seiner Kunstweise mehr auf. Da keines dieser Stücke bezeichnet oder datirbar ist, erscheint es unthunlich, diese Bilder auf allgemeine Indizien hin nach der Entstehungszeit in bestimmter Reihenfolge zu ordnen. Dabei ist zu beachten, dafs die Verschiedenheit in der Durchführung sich häufig auch aus dem Gegenstand und den Dimensionen der Tafeln ergibt. Darstellungen in sorgfältiger, auf alle Einzelheiten gerichteten Kleinmalerei mögen im




Hugo van der Goes: Madonna mit dem Kind. (Frankfurt, Städel-Institut.)

Atelier des Meisters vielleicht neben seinen grofsangelegten Stücken mit Figuren von imponirenden Verhältnissen gestanden haben.

Die nächste Verwandtschaft mit dem Florentiner Werk zeigt das Mittelstück eines kleinen Triptychons im Städel-Institut zu Frankfurt Nr. 111 (vergl. die vorstehende Abbildung).[5])

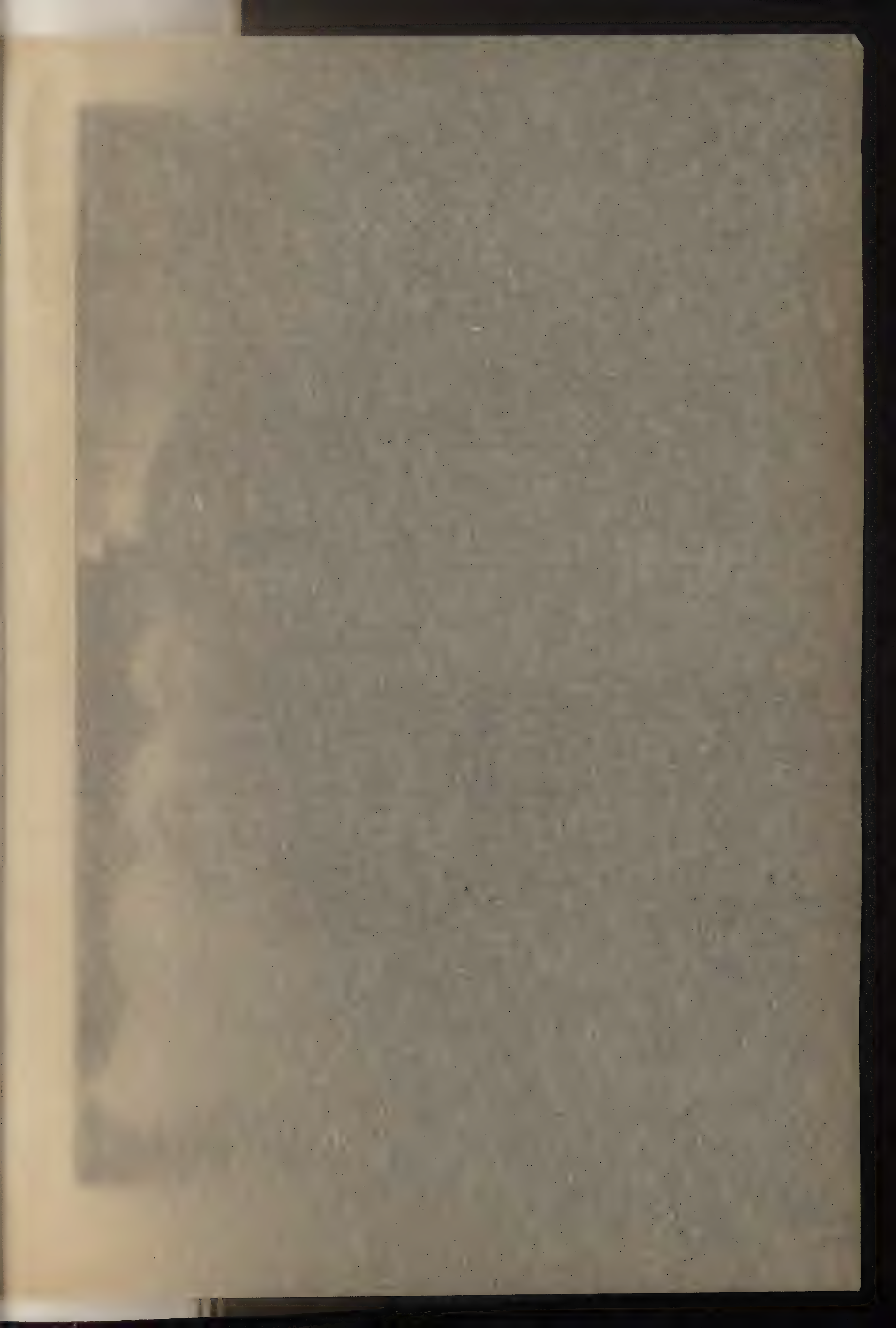
Es enthält das Brustbild der Madonna en face, das nackte Christkind auf den Armen. Maria, eine herbjungfräuliche Erscheinung mit gesenktem Blick und festzusammengeprefsten Lippen hat den tiefblauen Mantel über das dunkele aufgelöste Haar emporgezogen. Ein Perlenstirnband ist ihr einziger Schmuck. Der magere Knabe wendet sich voll Ungestüm, eine Nelke emporhaltend, zum Beschauer hin, gestützt von den fleischigen Händen der Madonna, deren freie Bewegung und Modellirung ebenso wie der Kinderkörper meisterhaft gelungen ist. Dagegen wirkt die Färbung kalt und trocken, der Fleischton mattgraulich. Die Figuren stehen auf schraffirtem Goldgrund.

Unter der Benennung „Schule Memlincs" besitzt die Brüsseler Gemälde-Gallerie von unserem Meister ein weiteres Bild heiteren Mutterglücks, Nr. 36 (Tafel VI). An einem Berggelände inmitten gelbgrüner herbstlicher Wiesen sitzt Sta. Anna in Betrachtung des göttlichen Kindes. Ueber kirschrothem Kleid trägt sie einen tiefvioletten Mantel und weifse Kapuze. Maria in hartblauem Gewand schmiegt sich zu ihren Füfsen, um nach Herzenslust mit dem nackten Jesusknaben zu spielen und zu kosen. Hinter ihr auf einer Rasenbank liegt das Andachtsbuch aufgeschlagen, in welchem sie soeben geblättert. Rechts kniet der Donator, ein junger Franziskaner und schaut mit sehnendem Blick zum Christkind hinüber. Aufsteigende Felsen, vereinzelte Bäumchen mit dunklen Blätterkronen stehen unter azurenem Himmel. In der blauen Ferne erhebt sich zwischen Hügeln eine thurmreiche Ortschaft. Bei aller Innigkeit und Anmuth leidet die Komposition an einer gewissen Erzwungenheit. Man empfindet das Bemühen des Künstlers, die spröden Gestalten zu beleben, den ängstlich befangenen Gesten Ausdruck zu verleihen. Die Hände sind zwar richtig gebildet, strecken sich aber nur steif mit festaneinandergeschlossenen Fingern. Die Gelenke sind wulstig ausgebildet, wie geschwollen, und durch tiefe Hautfalten gefurcht. Die Köpfe zeigen den völlig entwickelten Typus des Meisters, sein bleiches hohes Gesichtsoval, die scharfumrandeten Augen mit hochgeschwungenen dünnen Brauen, die kleine schmale Nase und den strengen Mund mit schweigsamen Lippen. Die Gewandung legt sich in kantigen Wulsten und Falten. Auch hier beruht der Reiz des Bildchens in der zarten sorgsamen Zeichnung und dem emailartigen Schmelz der Töne.

Ein kleines Altärchen mit der Anbetung der Magier und dem Stifter, einem Prälaten, welchen St. Stephan empfiehlt, in der Gallerie Liechtenstein zu Wien (Nr. 735, 736, 737) hat zuerst Waagen[6]) unserem Meister zurückgegeben. Die Figuren reichen mit ihren Köpfen fast bis zum oberen Rande der Tafeln. Maria, das nackte, winzige Kind auf dem Schoofs, der greise, bartlose König in prächtigem, tiefrothem Sammetgewand, und der dahinterstehende Nährvater Joseph mit der empfangenen Opfergabe in goldenem Schaugefäfs, vereinigen sich im Mittelbilde zu einer feinumrissenen Gruppe. Das schmale Antlitz der Jungfrau zeigt diesmal zartere Züge, voll sanftem, mädchenhaftem Reiz. Auf der linken Flügeltafel nähern sich die beiden andern Magier, der erste im Profil sichtbar, bärtig, in prächtigem Brokatgewand, dahinter der Mohr, die Krone auf dem Haupte. Den rechten Flügel nimmt der knieende Stifter nebst seinem Schutzpatron ein. Selbst hinter dicker trüber Firnifsdecke entzückt die vollendete Feinheit der Zeichnung und die eindringliche Charakteristik aller Gestalten. Wiederum fällt die eigenthümliche Bildung und die

[5]) [Da dieses Bild noch den alten polychromirten Rahmen besitzt, so ist dieser von der Abbildung nicht ausgeschlossen worden, aus der hervorzugehen scheint, dafs die ursprüngliche Einfassung nur in einem oben rundgeführten Profil (Plättchen, Karnies, Stab) bestand, sehr bald aber, als die Flügeltafeln hinzukamen, durch eine rechteckige Umrahmung ergänzt wurde, die sich aus Platte, Hohle, Rundstab, Vierkante, Hohle und Schräge zusammensetzt. Vielleicht hat zu dieser schnellen Erweiterung der Wunsch der Stifter geführt, in den oberen Zwickeln ihre Wappen anzubringen, vielleicht auch das Bedürfnifs, durch den breiten Rahmen die Wirkung zu erhöhen. Gewöhnlich beschränkt sich bei den gothischen Bildern das Rahmenwerk auf ein schmales Profil, welches in der Regel bemalt, nicht nur vergoldet wurde und diese zarte, diskrete Behandlung entspricht gewifs am meisten der Zartheit, welche diese Gemälde vornehmlich auszeichnet.] D. H.

[6]) Waagen »Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien« (Wien 1866), S. 281.





Hugo van der Goes: Die Beweinung Christi.
(Wien, K. u. K. Hofmuseum.)



Ausdrucksfähigkeit der nervigen, kurzfingerigen Hände mit den knolligen, vorstehenden Gelenken auf, während ein wärmeres harmonisches Kolorit die Bildchen zu den anziehendsten Leistungen des Malers erhebt.

Aus den überkommenen Nachrichten über das Leben und den Charakter des Hugo van der Goes schöpfen wir das Bild eines Mannes von heftiger überquellender Sinnesart. Mit ungebundener Hingabe an üppige Genüsse des Mahles und der Geselligkeit wechselten krankhafte Anwandlungen eines drückenden Trübsinns, der sich zuletzt zu dumpfer Verzweiflung steigerte. Wären wir heute noch in der Lage, das Lebenswerk des grofsen Malers zu überschauen, so würde sich die problematische Natur des Künstlers auch in seinen Werken deutlicher noch enthüllen. Wir wären dann vielleicht im Stande, das persönliche Verhältnifs des Meisters zu den einzelnen Darstellungen schärfer zu beleuchten. Es ist anzunehmen, dafs sich die erhitzte Einbildungskraft häufig in erschütternde Szenen der Heilsgeschichte versenkte. Die letzten Dinge, das bittere Leiden Christi mufs bei seiner Gewissensangst und der Lebhaftigkeit seiner Empfindung überwältigend vor dem geistigen Auge des Malers gestanden haben. Carel van Mander nennt unter den Werken des Hugo van der Goes einige Stücke der Art, und soviel uns auch von Gemälden des Meisters verloren ging, so besitzen wir doch eine kleine Gruppe von Darstellungen tragischer Vorgänge aus der heiligen Geschichte, die in der ergreifenden Wahrheit und Tiefe des Ausdrucks unmittelbar neben Albrecht Dürer's unsterblichen Schöpfungen stehen. Zunächst ein Diptychon mit der Beweinung Christi im k. u. k. Hofmuseum zu Wien, Nr. 629, 630, 631 (vergl. Tafel VIII), welches auch durch die Klarheit und Leuchtkraft des Kolorits besonders hervorragt. In der Starre des Todes, mit allen Spuren dessen, was er erduldet, senkt sich der Leichnam des Erlösers in den Armen seiner Getreuen zur Erde. In keiner Weise hat es der Maler versucht, das erschreckende Bild zu mildern oder zu verschönen. Das fahle, eingefallene Antlitz, die gebrochenen Augen, der klaffende Mund, vom letzten Schmerzensseufzer geöffnet, sind unerbittlich wiedergegeben. Das wirre Haar klebt blutgetränkt über den Stirnwunden des Dornenkranzes. In dem ausgemergelten Körper erkennen wir die starren, vortretenden Muskeln, welche die unnatürliche Lage am Kreuze übermäfsig anspannte. Die flache Brust erscheint ausgeweitet, die Schultern verrenkt, die grobknochigen Glieder auf's Aeufserste gestreckt und gezogen. So liegt der Leib des Sohnes vor Maria, die im Uebermaafs des Schmerzes über ihn zu sinken droht. Johannes hält sie aufrecht, liebevoll drängen die übrigen Angehörigen sich um den Leichnam des Herrn. Einige beschäftigen sich verehrend mit den vom heiligen Blut gerötheten Kreuzesnägeln. Maria Magdalena sitzt schweigend am Boden. Die Kräfte ihres Gemüths, Schmerz und Mitleid versagen, mit mechanisch gefalteten Händen wendet sich das bleiche Angesicht mit den verweinten Augen stumpf auf den Beschauer. Nahe der Richtstätte, an der Bergeshalde, wurde der Körper Christi gebettet, der kahle Höhenrücken des Golgatha begrenzt den Horizont und verhindert den Blick in die Landschaft, Raben umflattern ihn und das Kreuz ragt in den umwölkten Abendhimmel.

Die zweite Tafel enthält auf der Innenseite die Ursache der Passion, den Sündenfall im Paradiese. Der Naturalismus des Malers ergeht sich hier in der naturgetreuen Darstellung der nackten Leiber des ersten Menschenpaares in üppig grünenden Gefilden.

Ein kleines Täfelchen im Museo civico Correr zu Venedig steht diesem Wiener Diptychon am nächsten, ohne dasselbe aber vollkommen in seinem geistigen Gehalt und seinen malerischen Vorzügen zu erreichen. Wiederum ist das Leiden Christi der Gegenstand der Darstellung. In düsterer Landschaft hängt der entseelte Leib des Heilandes am Kreuzespfahl, Maria und Johannes stehen weinend zu beiden Seiten. Das vorzügliche Stück scheint in Venedig nicht gebührend geschätzt zu werden. Es hängt ohne Rahmen und Nummer in einem entlegenen Kabinet.

Der „Tod Mariä" im städtischen Museum zu Brügge (Nr. 12) ist ein hervorragendes Werk aus der Spätzeit des Meisters.[7])

Das Bild hat durch scharfes Putzen leider einen kalten, bläulich-grauen Farbton erhalten. Auch ist die Gewandung mit ihren scharfkantigen Wulsten allzu hart behandelt, fast wie aus Stein gemeifselt. Daneben überrascht aber

[7]) Eine Lichtdruckreproduktion des Gemäldes folgt mit dem letzten Abschnitt dieser Studie.

wiederum der herbe Natursinn des Meisters in der eindringlichen Charakteristik der lebhaft erregten Apostel, in dem edlen Antlitz der sterbenden Gottesmutter, deren brechendes Auge sich sehnsüchtig zum himmlischen Sohn emporhebt.

In seiner Klosterchronik berichtet Kaspar Ofhuys, dafs Hugo van der Goes vor allem auch ein ausgezeichneter Porträtmaler gewesen sei und in dieser Eigenschaft die Gunst hoher Herren gewonnen habe. Erschienen doch schon seine Heiligen als scharfausgeprägte Individuen, kaum als Idealmenschen einer höheren Sphäre; den Donatoren zu ihren Füfsen glaubt man manchmal sogar die gezwungene Haltung, ihre Ermattung beim Modellstehen anzumerken. Von der eigentlichen Bildnifskunst des Meisters haben sich leider nur sehr vereinzelte Proben erhalten; die Porträtköpfe, die dem Hugo van der Goes in den belgischen und italienischen Gallerien zugeschrieben werden, haben nicht das mindeste mit seiner Art zu schaffen, sie stehen meist in der Naturauffassung wie den malerischen Qualitäten weit hinter seinen Arbeiten zurück. Ein besonderes Wohlwollen mufs ein Lebemann aus dem Kreise des französischen Klerus, der Kardinal Karl Herzog von Bourbon, dem Maler entgegengebracht haben. Sein Bildnifs von der Hand des Hugo van der Goes existirt heute noch in zwei Exemplaren.

Ueber gemalte Schmeicheleien und konventionelle Lügen werden sich seine vornehmen Besteller nicht beschwert haben. Das scharfe Malerauge des Genter Meisters umfafste die gesammte Komplexion seiner Modelle. Leibesbeschaffenheit und Gemüthsart wurden nüchtern erfafst und mit spitzem Stift erschöpfend wiedergegeben. Auch die Modellirung erfolgt stets in grauen Tönen; eine reichere Farbengebung betrachtete der Meister nur als äufsere Zuthat.

Im Folgenden wollen wir den Versuch unternehmen, die Werke des Hugo van der Goes in einem kritischen Verzeichnifs zu ordnen. Diese Uebersicht des gesammten „oeuvre“ wird dann auch am sichersten den Beweis führen für die Richtigkeit jener einst von Ludwig Scheibler gestellten These, dafs Hugo van der Goes weder an Fruchtbarkeit noch an Bedeutung hinter irgend einem der Nachfolger der Brüder van Eyck zurückstand.

Bonn. E. Firmenich-Richartz.

---

## Gedanken über die moderne Malerei.

### Dritte Folge.

II.



Das Genre, die Schilderungen aus dem Menschen- und Volksleben haben in der modernen Malerei aufgehört, ein von der Landschaft geschiedenes Reich darzustellen. Auch sie wurden den Gesetzen der Landschaftsmalerei unterworfen, oft zu blofsen Farben- und Lichtproblemen herabgedrückt, mitunter fast gewaltsam in die grelle Beleuchtung des Pleinärs gezerrt und in die oben gezeichneten, rasch wechselnden Moden der Farbengebung mithineingezogen. Daraus ging manches Gute und viel Schlimmes hervor. Die neue Technik und die neue malerische Anschauungs- und Vortragsweise hat zum Theil auch belebend und erfrischend auf dieses Genus der Malerei gewirkt. Das Pleinär bot Mittel, auch in Szenen des Volkslebens neue Schlaglichter zu werfen und die Stimmungsmalerei kam auch der Wiedergabe seelischer Stimmungen und psychologischer Vorgänge zu gut.

Aber freilich auf der anderen Seite bedeutet die Hegemonie der Landschaftskunst auch eine grofse Gefahr, und auch Neumann kann sich des Bedenkens nicht entschlagen, ob die erzieherische Rolle, die ihr zugefallen, eine heilvolle sei, ob die übrige Kunst sich unter ihrer Herrschaft wohlbefinde (Der Kampf um die neue Kunst S. 105). „Wie der Instrumentalstil“, schreibt er S. 107, „auf die Oper, so ist der Landschaftsstil auf das Figurenbild übertragen worden. Von diesem Augenblick an wurde die Gestalt, einerlei, in welchen Gröfsenverhältnissen sie gemalt war, zur Staffage herabgedrückt, und die eigenthümliche Respektlosigkeit vor der Figur begann, die unsere heutige Kunst charakterisirt.“ Er führt sehr gut aus, wie der Mensch ein corpus vile geworden sei, das man nur benütze, um Lichteffekte an ihm zu studiren, und

wie die Figur bei vielen keinen andern Anspruch mehr erheben dürfe als ein Stuhl oder ein Baum: „sie ist der homo sapiens Linné, mufs sich aber hüten, von ihrer Sapienz Gebrauch zu machen oder ein höheres geistiges Interesse zu verrathen, ein anderes als ein Kohlkopf oder Schrank; sie mufs stille halten und sich alles gefallen lassen" (S. 110). Und das nicht etwa nur, wo der Mensch blofs als lebende Staffage in einem Landschaftsbild figurirt, sondern auch wo er das Hauptobjekt der Darstellung ist und mehr oder weniger bedeutende Momente des Menschen- und Volkslebens zur Schilderung kommen sollen.

Für die Berechtigung solcher Klagen bringt jede neue Ausstellung neue Belege. Auch dieses Jahr fehlte es nicht an solchen, welche Menschen und Vorgänge aus dem Menschenleben malen in gleicher Weise und mit gleichviel geistigem Ausdruck, als malten sie Schafherden oder Krautäcker oder Blumenbeete. Das Mädchen „in der Stub'n" von Walther Thor (München) und die »Spinnerinnen« von Julius Zuber (München) sind lediglich zu Kretins degradirte Opfer eines Färbungs- und Beleuchtungsexperimentes. G. M. Stevens (Brüssel) hatte die Grausamkeit, den König Harald Harfagar so ganz mit Haut und Knochen in seinen Farbenbrei zu verkochen, dafs man auch nicht einmal die Umrisse seiner Gestalt mehr herauszufinden vermag. Nicht wenige Maler, die sich mit Vorliebe mit dem niederen Volk befassen, zeigen ein erfolgreiches Streben, in rückläufigem Evolutionismus Menschenkinder in Paviane und Bruta zurückzuverwandeln.

Doch sind zum Glück die Meister nicht ausgestorben, welche das Volks- und Menschenleben auch noch menschlich auffassen und Menschen nahebringen; darunter nicht nur solche, welche sich gegen die neue Kunstübung prinzipiell ablehnend verhalten, sondern auch solche, welche die neue Technik kennen, aber sie mit Sinn und Vernunft verwenden. Mit Freuden und in Ehren kann man nennen das durch eine Mädchengestalt beseelte Stillleben von Christian Baer (München) „Bei der Arbeit", den „Antiquar" der Marie Wirth und des Alphons Spring (München), den „Heraldiker" von August Holmberg (München), den „Thunichtgut" von C. G. Herrmann (München; Ausstellung 1896), Max Slevogt's (München) „Scheherezade", F. A. von Kaulbachs „Mädchenreigen", das „Damenkonzert" von A. D. Goltz (Wien; „Herbstklänge") und Defregger's „Abschied" des Tirolers von seiner Frau; die Münchener Ludwig Kohrl („Wilderer") und Robert Schleich („Einkehr auf der Landstrafse") bekennen sich als Schüler der humorvollen Niederländer Bauernmaler; Emil Uhl (München) gibt in seinen „Spielern" eine treffliche orientalische Pleinärszene. Von den Italienern Tito Lassi (hervorragend besonders seine vortreffliche Bibliothekszene „Die Bücherfreunde"), Pio Joris („Johannesfest"), Eugenio Prati („Prendete"), wie von den Spaniern Viniegra („Die Barbiere)", Salinas („Abschied des Ringkämpfers") und ihren Münchener Schülern A. Wagner („In der Arena zu Madrid") und Hierl Deronco („Fandango") wäre zu lernen, dafs Freilicht und Zeichnung, Milieumalerei und geistiger und seelischer Ausdruck durchaus keine unversöhnlichen Gegensätze sind. Freudig begrüfst man auch eine Reihe von Lebensbildern von ernstem, bedeutendem Inhalt und tragischem Hintergrund, in welchen die moderne Technik sich in den Dienst der Idee und hoher ethischer Zwecke fügt; so Adolf Echtler's (München) ergreifendes „Peccatum", dem nur die volle Klarheit und psychologische Vermittlung abgeht; das „Begräbnifs" von W. Hannemann (München); David Mosé's (Wien) „Begrabene Hoffnung"; Karl Storch's (Berlin) „Nach schweren Tagen", „Vom Tod zum Leben" von Leo Putz (München; erschütternde Kontraste: die sterbende Mutter, der verzweifelnde Gatte und das Mädchen, welches das neugeborene Kind ans Herz drückt); Willy Spatz (Düsseldorf; Ausstellung 1896) „Kufs des Engels" (des Todesengels auf die Stirne eines im Sarg liegenden kleinen Kindes); Hans Volkmar (München) „Ruinirt" (hochdramatisch gesteigerte Effekte); Karl Herpfer (München) „Sein letzter Lorbeer": die junge Wittwe sitzt an seinem Schreibtisch und weint auf seine Geige herab, am Boden liegt der welkende Kranz; während der Ausstellungszeit starb auch der Maler des Bildes und unter demselben hing auch sein letzter Lorbeer. Nicht ungestraft dürfen bleiben zwei Bilder von Matthias Schmid (München): „Der musikalische Pater", welcher eine Bauerndirne anschmachtet und dabei von der Mutter belauscht wird, und die sogar in die Retrospektive aufgenommenen „Karrenzieher"; — Ungezogenheiten, wie sie in gebildeter Gesellschaft und im Bereiche edler Kunst nicht

vorkommen sollten; der Vorwurf des ersten Bildes ist in des Malers eigener boshafter Phantasie gewachsen; dem andern liegt, wie uns gesagt wird, ein wirkliches Erlebnifs zu Grund, das nur etwas anders sich abspielte: nicht faule Mönche sahen gemüthlich zu, wie abgehungerte und abgemattete Leute einen überladenen Karren mit Aufbietung der letzten Kraft die steile Steige hinaufschoben, sondern der unthätig Zuschauende war der Maler selbst und der, welcher sofort aufstand und den Armen half, war ein Geistlicher! —

Wie in der Landschaft das Gewöhnliche, All- und Werktägliche nicht blofs auch, sondern seitens einer gewissen Richtung ausschliefslich Berücksichtigung fand, so wandte sich auch das Genre, die Lebens- und Sittenschilderung zum Theil mit Vorliebe und Exklusivität dem vierten Stande zu, dem Arbeiter der Scholle und Maschine, dem Proletarier. Das ist an sich gewifs nicht verwerflich, sowenig als wenn der Roman aus den Salons in die Hütten des Landvolks und in die Werkstätten der Arbeiter auswanderte. Denn das Menschenleben ist wahrlich nicht blofs interessant und der Schilderung werth, wo es in seidenen Kleidern einherrauscht, auf glattem Parkett sich hinschlängelt, von Parfümdüften umwogt ist und mit Austern und Champagner gefristet wird. Aber es kommt alles auf die Absicht an, in welcher die Kunst zum gemeinen Volk herabsteigt. Thut sie es nur, um aus dessen Elend, Hunger und Schmutz neue Reizmittel für abgestumpfte Nerven zu gewinnen, so ist das wenig löblich; thut sie es, um die herrschende Unzufriedenheit noch zu steigern und Hafs und Neid zu schüren, so handelt sie verbrecherisch und wird zur sozialdemokratischen Wühlerin und zur anarchistischen Petroleuse. Steigt sie herab als mitleidiger Engel, welcher zu trösten und zu erheben vermag, so thut sie ein gutes Werk, doppelt wohl angebracht in der heutigen Zeit. So schildert der Belgier Constantin Meunier, den man schon den Bildhauer der Arbeiterwelt genannt hat, in sechzig Skulpturen, die auf der diesjährigen Internationalen Kunstausstellung in Dresden vereinigt waren, nicht blofs die Herbigkeit und die Noth, sondern auch die achtunggebietende Gröfse und Würde der Arbeit. Mit ähnlich liebevoller Vertiefung hat Arn. Ferraguti (Pallanza) in vierunddreifsig Pastellbildern das italienische Arbeiterleben erfafst. Dagegen verkörpern Henry Luyten's (Antwerpen) „Torfklauberinnen" (falls man sie nicht als die unglücklichen, entseelten Opfer impressionistischer Experimente ansehen will) den Fluch der Sklavenarbeit ohne einen einzigen erhellenden Strahl; ebenso das Bild „Erschöpft" von Richard Scholz (Dresden), das uns den alten Meister in seiner Werkstätte kraftlos und trostlos auf einen Stuhl niedergesunken zeigt, von zwei Gesellen mit Blicken finstern Ernstes und düstern Kummers beobachtet. Entsetzlich anzusehen war auf der Secessionsausstellung 1896 ein Gemälde Oreste da Molin's (Venedig) mit dem Titel: „Die Schlechtgenährten"; zwölf Brustbilder — der Hunger in allen Formen und Tonarten seufzend, grollend, bettelnd, schimpfend und fluchend. —

Einst machte jeder Kunstmaler, der etwas auf sich hielt, auf den Titel eines Historienmalers Anspruch; die Historienmalerei hatte ihren Rang hoch über der Landschaft und dem Genre. Heute ist sie abgethan; das wenige, was etwa noch dieser Kategorie zugetheilt werden kann, nimmt sich aus wie ein Nachruf auf eine Verstorbene. Die ganze Entwicklung, welche die Kunst nahm, ist die Todesursache. Die Moderne hat die Historie gemordet und sie rühmt sich dieses Mordes wie einer Heldenthat Freilich nachdem sie in Menzels Schule zu einer Art Antiquitäten- und Raritätensammlerin, in der Pilotyschule zur Theaterheldin und Komödiantin degradirt worden war, verdiente sie weder mit diesem noch mit jenem Hauptberuf länger fortzuleben. Jene stillschweigend geübten, oder ausdrücklich als Dogmen verkündigten Prinzipien, dafs das Was völlig bedeutungslos sei, das Wie allein Wesen und Werth der Malerei bedinge, dafs letztere keine andere Tendenz haben dürfe als eben zu malen, dafs eine Malerei, welche erzählen, erinnern, belehren, bewegen, erziehen wolle, ebendamit aufhöre „reine Kunst" zu sein, — diese und ähnliche Grundsätze mufsten natürlich auf die Geschichtsmalerei totbringend wirken; solange sie herrschen, ist es durchaus konsequent und allein richtig, bei der Wahl der Objekte und Motive von der Geschichte ganz abzusehen.

Man glaube aber nur nicht, dafs damit die Frage nach Berechtigung, Werth, Aufgabe der Historienmalerei endgültig entschieden sei. Jene Prinzipien werden ihr Schicksal und ihr Grab nicht für immer besiegeln können; denn sie sind einfach irrig. Man wird sie einst wieder

als Irrthümer erkennen; sie werden ihren unheilvollen Einflufs verlieren und die Historienmalerei wird nicht blofs wieder aufleben, sondern auch ihre vorige Würdestellung wieder gewinnen. Wenn häufig über dem historischen Moment das malerische, über dem malerischen das historische vernachlässigt wurde, so folgt daraus noch nicht, dafs nicht eine Verbindung beider möglich sei, bei welcher keines verliert, eines das andere trägt und fördert. Die Malerei braucht sich nicht zur gehorsamen Schleppträgerin der Geschichte oder zur Anekdoten- und Kuriositätenkrämerin herabzuwürdigen, noch braucht man ihr das Recht zuzugestehen, historische Vorwürfe lediglich zu Vorwänden zu machen, um die Pracht der Kostüme und Farben zu entfalten; es läfst sich wahrlich zwischen beiden eine loyalere und intimere Beziehung denken, beiden zum Vortheil. Malen um zu malen ist kein Programm; die Kunst ihr eigener Selbstzweck ist eine hohle Phrase. Das alte Wort: „Et prodesse volunt et delectare poetae" ist heute noch in Kraft und gilt auch für die Malerei. Eine Kunst, welche dem Menschen und der Menschheit nichts bietet, blofs fordert, blinde Anerkennung und Bewunderung heischt, welche keine Gedanken und Gefühle vermittelt, blofs dem Auge etwas vorzaubert, welche nicht zu belehren, zu erfreuen, zu erziehen versteht, hat ihren Beruf verfehlt und ihr Recht verwirkt, vollends in heutiger Zeit, wo alles unter dem Zeichen der sozialen Pflicht steht. Sobald diese Wahrheiten sich wieder Geltung erzwungen haben werden, wird auch die Malerei wieder neben dem Buch der Natur und des vor ihren Augen sich abspielenden Menschenlebens gerne das Buch der Geschichte aufschlagen und ihm die Stoffe für ihr Schaffen entnehmen.

Es ist bezeichnend, dafs der alles beherrschende Militarismus den gröfsten und besten Theil der Werke, die man noch historische Gemälde benennen kann, für sich in Beschlag nimmt. Mit den tüchtigen Schlachtenbildern der Deutschen Karl Becker, Franz Roubaud, Faber du Faur, Robert Haug, Hugo Ungewitter, Otto Brausewetter, Franz Eisenhut rivalisirte im Glaspalast mit gutem Erfolg des Ungarn J. Benczur „Rückeroberung Ofens 1686" von grofser Auffassung, aber nicht ganz klarer Durchführung. Hohes Lob verdient das Kolossalbild von Albin Egger-Lienz: Ave Maria nach der Schlacht am Berge Isel 1809 (Ausstellung 1896); noch ganz durchschüttert vom blutigen Ernst des Tages wirft das Heer der Tiroler sich im Abenddunkel auf die Kniee nieder und betet gemeinsam den englischen Grufs, Sieg und Ruhm dem zurückgebend, dem allein sie ihn, nach ihrer tiefsten Ueberzeugung, danken. Von guter alter Art ist F. von Defreggers: Kriegsrath 1809, welcher Andreas Hofer mit dem Mönch und seinen Getreuen in einer Bauernstube in ernsthafter Berathung zeigt, und A. Liezen-Mayers Szene aus der ungarischen Geschichte: Mathias Corvinus wird die Königskrone angetragen. Dagegen ist J. von Brandt's Schlittenfahrt zur Zeit des Königs Sobieski mehr nur ein flott gemaltes Paradebild und Stefan Czok's Elisabeth Bathori eine entsetzliche Verirrung, sowohl was die Wahl des Stoffes als was die Art der Ausführung betrifft.

Am wenigsten hat bis jetzt das Porträt der neuen Richtung und Technik zu danken; vielleicht etwas weniger Pose und geflissentlich zurechtgelegte „Photographiegesichter", etwas mehr ungezwungene, naturwahre Haltung und einen konkreteren Individualismus. Aber im übrigen mufste die Herrschaft der modernen Landschaftsmalerei mit ihrer Vernachlässigung des Zeichnens und ihrer despektirlichen Behandlung der menschlichen Gestalt hier geradezu verhängnifsvoll werden. Darüber klagt auch Neumann: „Die Verkehrtheit tritt da hervor, wo der dargestellten Figur ein freieres Dasein eignet, wo sie selbständige geistige Bedeutung besitzt, oder wo ihre Wiedergabe Selbstzweck ist, wie im Porträt; hier das Aeufserliche und Accessorische bevorzugen, heifst einen Menschen als Gedankenstrich zwischen Kostümstücke und Möbel, zwischen Bäume und Himmel setzen. Es ist mir ein Porträt erinnerlich, auf dem dicht neben den Kopf der in einem Garten stehenden Figur ein beleuchteter Lampion gemalt war, der das Auge blendete. Will man solche Effekte malen, so ist es Unsinn, dazu ein Porträt zu mifsbrauchen. Die Porträts dieser Schule, sowohl der Licht- als der Farbenmaler, lösen das Individuelle und geistig Unterscheidende in ein Spiel verschiedenartiger Komponenten auf; die Extravaganz dieses malerischen Vortrags drückt das Relief — auch das geistige Relief — ein und kommt im Ausdruck nicht über die sinnliche Wirkung einer Mosaik- oder Teppichfigur hinaus" (S. 110f).

Gewifs ist beim Porträt Stellung, Umgebung, Beleuchtung und Kolorit nicht gleichgültig; aber

all dies darf doch nur zu dem Zweck und mit der Wirkung betont werden, dafs die dargestellte Persönlichkeit dadurch hervorgehoben und ins Licht gesetzt, nicht dafs sie in Farben ertränkt, in Lichtreflexe aufgelöst, mit farbigen Tüchern und Stoffen zugedeckt wird. Dieser modischen Verirrung begegnet man immer noch häufig. Ferdinand Melly (München) postirt sein unglückliches weibliches Opfer in schwarzem Kleid und schwarzem Hut vor eine grüngraue Wand; der Kopf wendet sich in begreiflichem Unbehagen seitlich ab; der ganze obere Theil des Gesichtes ist von dem riesigen Hut schwarz beschattet und das einzige, was eigentlich zu sehen, ist Nase und Kinnbacken, welche hart und eckig in die Luft starren. Hugo von Habermann's (München) „Frau Thomas Knorr" in abenteuerlicher Haarfrisur, von langhaarigem Pelz wie von Schlangen umringelt, mit verwahrlosten Armen und Händen glotzt wie verzweifelnd in die trostlose Atmosphäre, in welche der Maler sie versetzt hat. R. Schuster-Woldans Bildnifs einer Dame ist ein grofses Breitbild; unter schmierigem, dunkeltönigem Himmel sitzt sie auf schmutzig grüner Wiese, in bauschigem, auch recht verschmutztem Atlaskleid; sie wurde offenbar mitten in der Toilette gestört, wie die schöngewaschene Hand und das ungewaschene Gesicht verräth. Orrin Peck's (München) Damenporträt erfreut sich eines feinen, scharf gezeichneten Profils; aber was soll das aus Gelb, Grau, Röthlich, Braun, Schwarz zusammengestellte Kolorit des Hintergrundes und der Kleidung? etwa das Seelenleben der Dame symbolisiren? ihren Charakter zeichnen? Dann, fürchte ich, ist dieser nicht der beste. Die Damen in Weifs, in Roth, in Schwarz sind ja seit einigen Jahren Mode; aber eine neueste Mode sind Porträts in ganz stumpfen, blöden, harten Farben, mit entsprechendem blasirtem und blödsinnigem Gesichtsausdruck; so ein weibliches Bildnifs von Curt Rüger (München), zusammengesetzt aus einem lederfarbenen Kleid, einem schmutzigen Gesicht, einem Stück Kreidehimmel und einem Quadratmeter schmutzig grüner Wiese. Derartige Extravaganzen gehören zum Lächerlichsten, was die moderne Kunst produzirt hat, und man wundert sich nur, wie es Leute gibt, welche solche gemalte Injurien gegendie eigene Person noch honoriren.

Hier wird es den Modernen nicht so leicht gelingen, die alte Garde aus dem Feld zu schlagen, welche noch immer recht zahlreich und tüchtig vertreten ist, um nur Defregger, Hellquist, Haueisen, Walter Thor, Sauter und die Engländer Herkomer, Alma Tadema, Watts zu nennen. Für sich allein steht, obwohl von vielen (auch von Stuck und Samberger) nachgeahmt, von noch mehreren nachgeäfft, Lenbach da mit seiner phänomenalen Meisterschaft, die Zeichenschrift eines Gesichtes zu lesen, die Runen der Runzeln und Falten zu deuten, einen Charakter zu erfassen und in einige markante Striche und Züge, in wenige (meist nur zwei: Braun und Schwarz) kecke Farbentöne zu fassen. Ihm mufs man es nachsehen, wenn er über dem Gesicht alles andere vergifst; aber die Plagiatoren sollte man auf die Finger klopfen, welche ihn blofs kopiren können in dem, worin er klein ist. Keine geringe Bosheit liegt in Lenbachs neuestem Bildnifs der „Mifs B."; ob die edle Mifs sie wohl ganz begriffen hat? Sie drückt den Kopf ihrer Lieblingskatze an ihr Antlitz und nöthigt so geradezu zu psychologischen Vergleichen, besonders zwischen den beiden einander nahegerückten Augenpaaren, welche in verführerischer Heimtücke und Falschheit miteinander um die Wette blinzeln.

Historienbild, Genre und Porträt haben vorerst unter der Aegide der Modernen wesentliche Fortschritte nicht gemacht und sie gehören auch nicht zu ihren Lieblingskindern. Mit ausgesprochener Vorliebe wendet sie sich aufser der Landschaft nur noch Einem Objekt zu: den nackten Körpern. Auf den Münchener Ausstellungen von 1894 konnte man wenigstens einen kleinen Rückgang in der Zahl der Nuditäten verzeichnen. Aber die Besserung hielt nicht an; in diesem Jahr erreichte die Zahl eine Höhe wie noch nie. Wir haben jetzt, namentlich wenn man noch dazu nimmt, was in gewissen Zeitschriften geleistet wird, kein Recht mehr, uns über die Verworfenheit der Pariser Kunst zu indigniren; es gibt jetzt kaum mehr eine Gemeinheit und Liederlichkeit, in welcher nicht die deutsche Kunst sich in schamlosem Wettstreit mit der französischen messen könnte. Die herkömmlichen Nuditätsmotive werden bis zum Ekel wiederholt, mit immer raffinirteren Zügen oder pikanterem Detail, mit immer frecherer Aufdringlichkeit und Ausgeschämtheit. In diesem Punkt ist die sonst oft so geheimnifsvolle und geheimthuende Moderne allerdings sehr populär und gemeinverständlich; hier dürfte

sie zu manchen „Kunstfreunden" sprechen: wir haben nur dann uns ganz verstanden, wenn wir im Schmutz uns zusammenfanden. Wie oft wird nur das erste Menschenpaar freventlich prostituirt; die Bett- und Badeszenen sind kaum mehr zu zählen. Daneben auf diesem Gebiet jedes Jahr Neues; während sonst, abgesehen von der Landschaft, die Armuth an Motiven grofs ist, zeigt sich die moderne Kunst wahrhaft erfinderisch im Ersinnen immer neuer Vorwände und Gelegenheiten, sich am Heiligthum des weiblichen Körpers zu vergreifen. Alle möglichen und unmöglichen Allegorien und mythologische Szenen werden auf der Fleischbank ausgeschlachtet zur Nahrung für den abgelebten Gaumen von Roués und männlichen und weiblichen Wüstlingen. Würden die skandalösen Bilder nur solchen vor Augen kommen, so wäre ja der Schaden schliefslich gering; aber wie lange wird man es noch dulden, dafs die Ausstellungen anstatt als Kunstzentren bildend auf das Volk zu wirken, vielmehr zu verderblichen Infektionsherden werden und die Beulenpest der Unzucht in viele Volkskreise verschleppen? Wir wollen keine Beispiele anführen; die Schandtafel der letzten Jahre würde zu viel Raum beanspruchen. Was soll man aber dazu sagen, wenn selbst ein Raffael Schuster-Woldan, der in der Jahresmappe der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst von 1896 mit einer sogenannten Madonna figurirte, im Glaspalast 1897 eine der elendesten und anwiderndsten Nuditäten ausstellt, bei welcher krankhaft sentimentale Lüsternheit den gänzlichen Abmangel von Geist und Gedanken ersetzen mufs?

Max Klinger macht für den Rückgang des Körperstudiums in der modernen Malerei die Prüderie der öffentlichen Meinung verantwortlich, welche das Nackte in der Oeffentlichkeit nicht dulde. Wir rechnen es Neumann hoch an, dafs er diese Klage als unberechtigt zurückweist (S. 116 ff.). Das Studium der Figur verlange durchaus nicht, dafs dem Nackten in der Oeffentlichkeit wieder mehr Spielraum gegeben werde; vielmehr dürfte die Einschränkung des Nackten als Aufgabe der Kunst noch weiter gehen und doch könnte dasselbe als Erziehungsmittel des Künstlers immer noch seine Stelle behalten. „Thatsächlich haben seit den Tagen des Alterthums die Sitten den Spielraum des Nackten immer mehr verengt. Das Christenthum kann aus unserem Fühlen nicht mehr so weit eliminirt werden, dafs in diesem Punkte nicht eine grofse Kluft, die uns vom Alterthum trennt, empfunden würde." „Die Anschauung des Nackten ist dem modernen Leben, der Oeffentlichkeit entzogen. Wie könnte also eine lebendige Kunst darnach trachten, das Nackte als ein wesentliches Ziel der Darstellung zu erwerben? Wenn sie es wollte, es würde ihr das absichtslose Modell, das selbstverständliche Anschauungsmaterial fehlen; das Nackte wird nicht natürlich herauskommen." Ganz mit Recht fragt er: „wo sind die (modernen) Werke dieser Art, die es mit der Unschuld und Majestät der antiken Plastik aufnehmen können?" Das ist das Urtheil eines kompetenten und unverdächtigen Richters, welches bezeugt, dafs ohne jeglichen Schaden für die Kunst der Kreis des Nackten eingeschränkt werden könnte. Aber diese Frage ist nicht blofs eine Kunstfrage, sondern zugleich eine Frage der öffentlichen Moralität, der sittlichen Gesundheit des Volkes; diese höchste Rücksicht fordert gebieterisch die strengsten Mafsregeln gegen einen Unfug, gegen den die Sittlichkeitsvereine seit Jahren ankämpfen, mit vollstem Rechte, leider bis jetzt mit wenig Erfolg.

Nun aber heifst es alle fünf Sinne zusammennehmen und mit Muth sich wappnen; auch wenn man noch nie das Gruseln gelernt hätte, hier kann man es lernen. Es geht in's Reich des Neu-Idealismus, in die Gärten, wo die Zauberblumen der Symbolik und Allegorie, des romantischen Tiefsinns und Gefühlsüberschwanges berauschend duften, in die unheimliche Welt der symbolischen Träume und somnambulen Visionen und spiritistischen Erscheinungen, in die Abgründe satanistisch-buddhistischer Mystik, wo die Kunst in Schwefeldämpfe gehüllt sich auf den Dreifufs setzt und geheimnifsvolle Orakel von sich gibt, auf den Blocksberg, wo in der Walpurgisnacht die Hexen und Gespenster ihre Tänze aufführen und ihre Orgien feiern. Der Name Neu-Idealismus klingt fast zu unschuldig für dies unheimliche Treiben, das wir schon Jahrgang 1895 Sp. 86 ff. zu zeichnen suchten. Neumann läfst sich über diese Richtung so aus: „Allegorien und Phantasie flattern daher, wo eben noch das Knarren der Holzschuhe zu hören war, wo der nüchterne Tag alle Gespenster verscheucht zu haben schien. Just in dem Augenblick, da man genug Felder mit Kohlköpfen, leere Fufsböden und sonstige

geistig nicht stark anregende Licht- und Farbenstudien gesehen hatte, kam Stuck mit den brutalen Wirkungen seiner Ideenmalerei; die Pforten der Pinakothek flogen vor ihm auf. Wie über Nacht, nach einem warmen Regen, schossen sie empor, die Bilder, die das Publikum mit Rebus und Charaden unterhielten, die dem nach Neuem Gierigen das Neueste von Einfällen vorsetzten. Wo man eben noch eine kahle Kammer der Armuth gemalt hatte, mufste jetzt ein Engel durch das Zimmer gehen, und ohne dafs die Welt frömmer geworden, begannen die Heiligenscheine zu leuchten, die Wunder zu blühen und die Stigmata zu glühen. Die Nazarener sind ausgestorben; die Mystik ihrer Gefühle und Gesinnungen (?) lebt auf in der Mystik und dem Rausch sinnlicher Farbe, die Symbolik ihrer Dogmen und Glaubenssätze (!) in den grübelnden Spekulationen des sich abquälenden Verstandes. Wir stehen mitten in dieser reaktionären Strömung" (S. 126 f.). Neumann's Hoffnung, dass diese ganze Bewegung blofs eine Episode sein werde, nichts weiter, könnten und möchten wir nicht theilen. Vorläufig ist sie jedenfalls nicht im Ablauf begriffen. Hinter ihren Bannerträgern Hans von Marées, Hans Thoma, Franz Stuck, Max Klinger, Arnold Böcklin zieht nun eine ganze Schaar neuer Ritter vom Geist einher. Folgen wir dem wilden Heer, soweit es Menschen von Fleisch und Bein, mit normalen Sinnen und halbwegs gesundem Verstand möglich ist.

Wer wäre auch ein so hartgesottener Philister und ein so eingetrockneter Realist, dafs er sich nicht darüber freuen würde, wenn die Symbolik und Allegorie und das in die Tiefe sinnende und in die Ferne ahnende Gemüth und das aus tiefstem Innern heifs aufquellende Gefühl im Reich der Malerei wieder ihre Rechte geltend machen? Wem könnte es einfallen Streit anzufangen mit Adolph Hengeler (München) und ihm seine Legitimationskarte abzufordern, wenn er uns in seinem stimmungsvollen „Abend" die zwei guten alten Freunde vorführt, welche mühsam in der Dämmerung Arm in Arm zum Kirchhof hinaufwanken, und wenn er uns verräth, dafs der eine davon der Knochenmann in höchsteigener Person ist, der den andern halb gutmeinend, halb hinterlistig in sein Reich von Staub geleitet? Gern gefallen läfst man sich gewifs auch die unschuldige Allegorie von G. von Hoefslin (München), den „Engel des Todes", der mit seinem zartschmerzlichen Gesicht und seinen schwarzen Florbehängen verständlich und rührend zu uns spricht. Auch noch verständlich, ja fast zu verständlich ist A. P. Dinet's (Paris) Personifikation des Schmerzes in fünf über alle Beschreibung häfslichen Megären, welche sich das Gesicht zerkratzen, dafs das Blut in Strömen herabfliefst; freilich fragt man sich, ob nicht auch eine etwas edlere Repräsentation des Schmerzes zu finden gewesen wäre und ein etwas geistigerer Ausdruck seiner Tragik als mittelst dieser fünf gemalten Brechpulver. Selbst einen Jan Toroop, den wir schon früher kennen lernten als tief- und unsinnigsten Mystiker in Farben und Linien, können wir diesmal mit seiner „Sphinx" besser verstehen; denn wenn wir auch nicht ahnen können, was die Unzahl von gänzlich verzeichneten, blödgesichtigen Menschengestalten wollen, so erhöht das eben die Sphinxnatur des Bildes. Angesichts der „Heldenlieder" von Karl Hartmann (München), der singenden Barden und horchenden Germanen, der blauen Dämmerung und des glührothen Himmels kann man sich trotz des vielen Theaterhaften und des bengalischen Feuerwerks doch so ungefähr in die Atmosphäre der alten Heldenlieder zurückträumen. Von furchtbarer Wahrheit und grauenhafter Wirkung ist das Kolossalbild von H. J. G. Martin (Paris) „dem Abgrund entgegen". Da stürmt es herab auf schiefer Ebene: voraus ein gemeines Weib mit Fledermausflügeln, dürftig in schwarze Flore gehüllt; mit funkelnden Augen und infernalem Lachen schaut sie im Laufe rückwärts und läfst sie von ihren Blumen fallen; hinter ihr drein ein grofser Haufe, in athemlosem Wettlauf sich überstürzend, um der Verführerin am nächsten zu kommen, eine Blume oder einen Blick von ihr zu erhaschen; die rohe Gier, die thierische Wildheit sinnlichen Begehrens flammt und glüht auf allen Gesichtern, aus allen Augen; rücksichtslos wird bei Seite gestofsen und niedergetreten, wem Kraft und Athem in der Hetzjagd versagt; rechts und links liegen am Weg die Leichname der Bethörten und über der ganzen Schaar kreisen krächzend die beutegierigen Raben. Ob man in der dämonischen Frauengestalt das Glück oder den Ruhm oder wohl besser die Sünde und die Wollust personifizirt findet: die Allegorie ist mit erschütternder Kraft und Entsetzen erregender Deutlichkeit durchgeführt. Allegorische Idee

und derbe Realistik gehen hier ohne störenden Rest in einander auf und über. Zum künstlerischen Werth kommt hinzu ein tiefmoralischer Gehalt, doppelt hoch anzuschlagen, weil das Bild von Pariser Herkunft ist. Das ist eine gemalte Strafpredigt gegen das unzüchtige, tolle Weltleben, an Wucht und Tragik vergleichbar den Strafreden der alten Propheten.

In eine weit undurchsichtigere und unheimlichere Nebel- und Dunstatmosphäre führt uns schon Ludwig Mark (Budapest) mit seinen „Fieberphantasien" (halb ängstlich halb gierig starrt das Auge des Kranken den zur Thüre hereinwogenden Gespensterbesuchen entgegen, deren Erscheinung auf kein gutes Vorleben desselben schliefsen lassen); F. Guillery (München, Ausstellung 1896) mit seinen „zerstörten Träumen" eines jungen Mannes, der vor einem Totenkopf am Tisch in Schlaf gesunken und von Schemen aus der Halbwelt umgaukelt wird; Franz Hodler (Genf) mit seiner „Nacht" (in Kalkfelsen gebettet liegt ein halbes Dutzend ganz und halb unbekleideter Menschen beiderlei Geschlechts schlafend am Boden; einem hockt eine schwarz verhüllte Megäre auf der Brust, deren er sich mit Grimassen des Abscheues zu entledigen sucht; recht „ein Bild nach der neuesten Art: Zähnklapp und Grausen" gepaart und eine kräftige Dosis fleischlicher Sinnlichkeit darein gemischt; daher erste Medaille); L. Putz (München; Ausstellung 1896) mit seinem „Spiegel des Lebens" (um eine im Bett liegende entkleidete Frauensperson machen andere in der Luft Purzelbäume; in der Mitte des Bildes ein grofser Kopf mit gläsernen Augen; ein hübsches Leben, das sich so spiegelt und eine noble Aufgabe für die Kunst, ein solches Spiegelbild zu verewigen).

Zu guter Letzt schildert Georg Waltenberger (München; Ausstellung 1896) „das Ende der Welt"; ein Triptychon, dessen Seitentheile absolut unbeschreiblich und unerfasslich sind; im Mittelstück gehäufte Sindfluth- oder Schiffbruchszenen mit einer Masse von Toten, Halbtoten, Ertrunkenen, Verzweifelnden, vor Schreck und Entsetzen wahnsinnig Gewordenen und mit einer solchen Häufung von allem, was gräfslich und grausig ist, dafs es nicht mehr erschüttert, blofs noch empört und abstöfst, mit so viel Effekten, dafs es zu keiner durchschlagenden Wirkung kommt; dazu ist das Bild mit berghoch aufgetragenen Farben in so pastosem Relief gemalt, dafs es fast körperlich wirkt und einem ordentlich der Leichengeruch in die Nase steigt. Solch titanenhaftes Wagen gemahnt an Göthes Verse (das Neueste von Plundersweiler):

> Sie stolpern über Särg' und Leichen,
> Dem Pathos ist nichts zu vergleichen;
> Sie möchten gerne mit hellen Schaaren
> Aus ihren eignen Häuten fahren.
> Doch sitzen sie darin zu fest,
> Drum es jeder endlich bewenden läfst.

Eine mysteriöse Gesellschaft sind dann auch die Farbensymboliker und Farbensymphoniker; an ihrer Spitze L. von Hofmann (Rom), der unter den Titeln „Blüthenphantasien", „Arabesken" von aller Wirklichkeit und Natur abstrahirend in Himmeln und Gefilden von undefinirbaren Farben, in Zauberbäumen mit rothen und blauen Stämmen, in exotischen Zauberblumen und Elfengestalten aller Art die Farbenvisionen seines innern Seelenauges zum Besten gibt; es wird versichert, dafs das neue koloristische Offenbarungen seien für farbenmystisch veranlagte Augen; dem Auge des gewöhnlichen Sterblichen erscheint es wie ein sinnloses, tolles Farbenspiel, wie es bei Augenentzündungen oder in Opiumphantasien vorkommen mag. Fast nur zu gut ist es Peter Behrens (München) gelungen, die Stimmung der Trauer farbensymphonisch wiederzugeben: in einem von blauen Baumstämmen wie mit einem Zaun umhegten Garten sitzt auf einem Stein in schmutziges Blauweifs gekleidet eine weibliche Gestalt mit gesenktem Haupt und geschlossenen Augen, die Hände im Schoofs; ganze Fluthen von schwarzen Haarsträhnen fliefsen (buchstäblich) vom Haupt auf die Steinplatte nieder; Rücken und Schultern sind entblöfst und mit grauem Schmutz überzogen; gewifs traurig genug. Und fühlt sich nicht jeder hexenhaft unheimlich angesprochen und koloristisch bezaubert von Karl Hartmann's (München) „Waldfrau", welche graubraunblau, mit klapperdürrem nacktem Oberkörper und unsäglich häfslichem Gesicht mit lang herabtriefenden Haaren auf einer graugrünblauvioletten Wiese Giftpilze in ihr Schnupftuch sammelt? Sollte das am Ende gar eine farbensymphonische Personifikation der modernen Malerei sein?

Von Farbentönen zu reden — das hat aufgehört, eine Metapher zu sein. Die Malerei musizirt nun selbst, oft so stark, dafs einem Aug und Ohren, alle Sinne und Nerven klingen und gellen, wie bei einem starken Orchestrion. Schon

seit einiger Zeit mehrten sich die Bilder, auf welchen musizirt wird und Farben, Formen und Linien mitmusizirten. Jetzt hat man angefangen, ganze Musikstücke zu malen. Friedrich Bodenmüller (München) schuf einen Cyklus Farbenphantasien zur Cis-moll-Sonate von Beethoven. Das Riesenbild zum Presto derselben war im Glaspalast zu sehen: ein Ringeltanz von nackten männlichen und weiblichen Körpern, Centauren und Faunen, blitzdurchzuckte Wetterwolken, aus welchen ein Genius herniederfährt. Musiker von Fach mögen sich darüber aussprechen, ob sie in dieser gemalten Symphonie die Mondscheinsonate wiederzuerkennen vermögen; uns scheinen, unmafsgeblich gesprochen, so schwerfällige Körper ein etwas gar zu derbes Material zur Versinnlichung musikalischer Weisen.

Halt — unterbricht man uns hier — genug und übergenug der unbefugten Kritik! „Die Intoleranz des Urtheils gegen Leistungen, welche den Urtheilenden als verwerflich erscheinen“, so lesen wir neuestens in Konrad Fiedlers Schriften über Kunst (herausgegeben von Hans Marbach, Leipzig 1897), „beruht auf der unberechtigten Annahme, dafs die Leistungen ihr Dasein vor dem reflektirenden Verstand zu rechtfertigen hätten“. Ist es denn nöthig, fragt man uns erregt, dafs du das Bild verstehst? vielleicht verstehen es andere; und wenn niemand es versteht, wenn es nur dem Geist, Gefühl, Willen seines Urhebers entflossen ist, mehr ist nicht nöthig. Maler schauen und empfinden mit ihren verschärften und verfeinerten Sinnen anders und anderes, als Laien, und sie müssen das Recht haben, so zu malen wie sie sehen und empfinden; sie zwingen uns, eine Welt anzuerkennen, welche wir nie geschaut haben, wohl aber sie. Wenn sie in künstlerischer Exstase in andere Sphären entrückt die Bäume roth und den Himmel grün und die Wiese blau sehen, wenn sie die Farben tönen hören und Melodien vernehmen, wo du nur wirres Farbendurcheinander siehst, hast du das Recht zu sagen: ich höre nichts, ich sehe anders, das Bild taugt nichts?

So verlangt neuerdings die Symbolkunst allen Ernstes, von der Kritik unbehelligt gelassen und aufser Diskussion gestellt zu werden. Wenn sie Räthsel aufgibt, welche niemand zu lösen vermag und Geheimnisse in ihre Bilder hineinpinselt, welche jenseits aller Fassungskraft liegen, so hat der Beschauer blofs das Recht zu sprechen: welch eine Kunst! welch gewaltige Räthsel und grofsartige Offenbarungen! ich kann mir zwar schlechterdings nichts dabei denken, aber wie tiefsinnig müssen folglich die Ideen des Malers sein! Diese Forderung geht doch etwas weit. Will die Symbolkunst sich der öffentlichen Kritik entziehen, so soll sie nicht öffentlich ausstellen, sondern ihre Elaborate in magisch beleuchtete Geheimkabinette verbringen, in welche nur mit sieben Sinnen Begabte Einlafs erhalten. Man kann dem Deutschen im Allgemeinen nicht den Vorwurf machen, dafs er in diesem Punkt engherzig und zu wenig entgegenkommend sei; sein romantisches Gemüth läfst sich gern in's Reich des Mysteriösen locken und gibt sich redlich Mühe, in geheimnifsvoll dreinschauende Bilder noch einen Sinn hineinzudeuten; „das ist schön bei uns Deutschen“, sagt einmal Heine, „keiner ist so verrückt, dafs er nicht noch einen Verrückteren fände, der ihn versteht“. Aber wo er mit bestem Willen keinen Funken von Vernunft mehr findet, da steigt ihm eben der Verdacht auf, dafs im Bilde selber nichts Vernünftiges sei; und diesem Verdacht und den lauten Aeufserungen desselben kann die modernste Ideen- und Symbolmalerei nicht entgehen.

Dafs wieder eine Gedanken- und Symbolkunst ihre Flüge wagt in's Reich rein geistiger Ideen, das erscheint uns an sich, wie wir schon früher betonten, nicht als schlimmes, sondern als gutes Zeichen, nicht als eine rückläufige Bewegung, sondern als eine sehr gesunde und nothwendige. Wir wünschen daher durchaus nicht, dafs das nur eine vorübergehende Episode sein möge; wir wünschen, dafs diese Richtung erstarke, vergähre und vernünftigere Bahnen einschlage. Nicht, dafs Gedanken, sondern dafs Gedankenlosigkeiten gemalt werden, ist der Fehler; nicht dafs rein psychische Vorgänge und Erfahrungen versinnlicht werden, sondern dafs dies Psychische so wenig abgeklärt und die Versinnlichungsmittel so wenig abgewogen werden, dafs das Psychische vom Sinnlichen oft ganz erdrückt und erstickt wird; nicht dafs auch in der Kunst transscendentes Denken und Streben den Bann der sichtbaren Wirklichkeit sprengt, sondern dafs dies Denken und Streben nicht über den Dunstkreis des Aberglaubens und über die heifse Schwadenluft spiritistischer Mystik hinauskommt in eine reinere und hellere Atmosphäre; nicht dafs die grofsen Fragen des

Menschenlebens und der Menschheit wieder hereinspielen in die Malerei, sondern dafs wir bei den künstlerischen Versuchen, sich mit ihnen zu befassen, fast nur dem starren Aug und dem furchtbaren Schweigen der Sphinx oder dem unheimlichen Blick und boshaften Spott des Mephistopheles begegnen, — das ist der Fehler

Freiburg. Paul Keppler.

# Bücherschau.

**Jahresmappe der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. 1897.** Mit 12 Foliotafeln in Kupferdruck und Phototypie und 15 Abbildungen im Texte, ausgewählt durch die Juroren Hauberrisser, Romeis, Bernauer, Schmitt, Kolmsperger, Liezenmayer, Festing und Schlecht. Nebst erläuterndem Text von H. J. Graf Fugger-Glött. Kommissionsverl. von Herder in Freiburg. (Pr. 15 Mk.)

Zum fünften Male erscheint die Jahresmappe, welche den Anspruch erhebt, „Verständnifs für die Kunst wieder in breitere Kreise des Volkes hineinzutragen", also die christliche Kunst zu popularisiren. Zur Erreichung dieses Zweckes trägt die aus so gewandter wie vornehmer Feder stammende philosophische Einleitung nicht allzuviel bei, auch nicht die kurze, auf Stil, Technik u. s. w. der einzelnen Kunstwerke fast gar keine Rücksicht nehmende Erläuterung derselben, nicht einmal diese Sammlung selbst, deren Charakter zumeist akademisch ist. Zwei derselben rühren von Architekten her (Bühlmann und Hauberrisser), acht von Bildhauern (Altheimer, Bolte, Buscher, Hefs, Ruppe, Schädler, Scheel), elf von Malern (Fellermaier, Feuerstein, Fugel, Glötzle, Hackl, Kolmsberger, Nüttgens, Rudl, Stummel, Thoma), so dafs also das Kunstgewerbe gar nicht vertreten ist. Der gothischen Stilrichtung können sechs Kunstwerke zugeschrieben werden, die anderen den verschiedenen Abwandlungen der Renaissance wie den modernen Richtungen, und diesen gebührt die Palme. Das Innere der im italienischen Barockstil gehaltenen Kirche macht einen grofsartigen Eindruck; der frühgothische Taufbrunnen hätte anstatt des an die Wand gelehnten schweren Altarüberbaues viel besser, nach altem Muster, einen Baldachin erhalten. Die spätgothische Altarbekrönung ist viel zu massig und durch die schmächtigen Flügelanbauten nicht ausgeglichen, die St. Josephsgruppe technisch eine meisterhafte Leistung. Auch die spätgothische Madonna verdient Anerkennung bis auf den anmuthigen, aber ganz realistischen Kopf, während an den musizirenden Engelgruppen den Köpfen der Vorzug gebührt. Die Immaculata ist eine fremdartige Gewandfigur, die Madonna nicht minder, und in den etwas zu schweren, aber geschickt angeordneten Barockfries gliedern sich die einzelnen Reliefstationen nicht mannigfaltig und harmonisch genug ein. Verzeichnungen, wie die Arme an dem Christus der Pietà und die linke Hand von Albertus Magnus würde man einem sogenannten Stilmaler nicht leicht nachsehen und über den mosaikartigen Hintergrund der Wandgemälde in der Kathedrale von Karolinenthal anderswo vielleicht den Kopf schütteln. Uneingeschränktes Lob verdient der Karton zu dem Rokokoglasgemälde von Feuerstein und das Abendmahl Fugel's, die Provision einer Pestkranken durch den hl. Karl Borromäus von Hackl wie die Geburt Christi von Nüttgens sind religiöse Genrebilder von guter Auffassung und vortrefflicher Wirkung, Schmuckstücke für einen Festsaal, die keinen bestimmten Stil prätendiren, im Unterschiede von der letzten Tafel, welche einem weitgehenden Eklektizismus huldigt, indem Architekturbekrönung, Landschaft, Figuren u. s. w. weder zeitlich noch örtlich zueinander passen, also nicht den Ansprüchen genügen, welche die Stileinheit stellt, ein für das christliche Kunstschaffen hoffentlich noch nicht aufgegebener Kanon. R.

**Geschichte der christlichen Kunst. Von Franz Xaver Kraus.** Zweiter Band: Die Kunst des Mittelalters, der Renaissance und der Neuzeit. Erste Abtheilung: Mittelalter. Mit Titelbild in Heliogravüre und 306 Abbildungen im Text. Freiburg, Herder, 1897. 512 S. grofs 8°. (Preis 14 Mk.)

Der voluminöse vorletzte Halbband des wiederholt von uns besprochenen Werkes (s. Jahrg. 1895, Sp. 315 und 1896, Sp. 93) leitet sich ansprechend ein mit einer Würdigung der Bedeutung Karls d. Gr. für die Entwickelung der kirchlichen Kunst und mit einer Zeichnung der karolingisch-ottonischen Periode, welche an Vollständigkeit, an scharfer Accentuirung der charakteristischen Züge und an feiner Abwägung des künstlerischen Gehaltes alles, was schon hierüber geschrieben wurde, weit hinter sich läfst. Wichtig ist besonders der Traktat über die karolingisch-ottonische Bilderbibel, eine veränderte und vermehrte Auflage der altchristlichen, in ihrer erweiterten Gestalt hauptsächlich bestimmt durch die Perikopen des Lektionariums, in ihrer abbreviirten durch die Liturgie, wie durch den höchst interessanten Hinweis auf die contestatio dominicalis des Gallikanischen Sakramentars dargethan wird. Das 13. Buch bringt die schon wiederholt angeklungene byzantinische Frage zum Austrag und zu einer Lösung, gegen welche nichts Wesentliches mehr einzuwenden sein dürfte. Schon die vom VI. Jahrh. an eintretende, fast völlige intellektuelle und religiöse Entfremdung zwischen morgenländischer und abendländischer Kirche, macht eine stärkere künstlerische Beeinflussung des Occidents durch den Orient, vollends eine totale Abhängigkeit des ersteren vom letzteren ganz unwahrscheinlich und unmöglich. Sind in Italien die byzantinischen Einflüsse stärker, wenn auch nicht so durchgreifend, wie man schon annahm, so beschränken sie sich in den cisalpinischen Ländern auf lokale und vorübergehende Invasionen, theils in Folge sporadischer Berufung griechischer Künstler, theils in Folge des Importes

byzantinischer Kunstwerke. Nach der gründlichen Erhärtung dieser Thesen durch den Verfasser dürfte wohl die byzantinische Frage prinzipiell für immer erledigt sein.

In weniger umstrittene und schon reichlich durchforschte Gebiete lenkt die Darstellung ein mit dem 14. Buch: in die Welt der romanischen und gothischen Kunst. Von hier an ändert sich die Methode des Verfassers; das Streben nach möglichst vollständiger Sammlung und Verarbeitung des erhaltenen Materials weicht jetzt dem Streben nach Betonung des Wichtigsten und Beschränkung auf die Punkte von weittragender Bedeutung, namentlich soweit sie noch controvers sind. In solcher Beschränkung zeigt sich wirklich der Meister, der aus der Ueberfülle mit sicherer Hand das Wichtigste herausgreift und in die Diskussion der grofsen Fragen über den Charakter der romanischen Kunst, über den Ursprung der Gothik und ihr Wesen, über den Entwickelungsgang der gothischen Skulptur mit erstaunlicher Kenntnifs der Litteratur und feinstem eigenen Urtheil eingreift. Aber auch wo Altbekanntes abgehandelt werden mufs, geschieht es immer in geistvoll origineller Form.

Ganz neuen Boden legt in mancher Hinsicht das 19. Buch über die Ikonographie und Symbolik der mittelalterlichen Kunst, dem Umfang (gegen 200 Seiten) und Gehalt nach der wichtigste Abschnitt dieses Bandes. Am wichtigsten ist hier die Frage nach den Quellen der mittelalterlichen Kunstvorstellungen. Hatte Springer, dessen Verdienst um Lösung dieser Frage warme Anerkennung findet, als solche Quellen das Volksbewufstsein, die Predigt und die kirchliche Poesie in Vordergrund gerückt, so sieht auch Kraus die Volksphantasie als den Nährboden der künstlerischen Darstellungen an, aber auf die weitere Frage, wodurch dieser Mutterboden befruchtet worden, antwortet er mit einer Unterscheidung zwischen primären und sekundären Quellen; als erstere erweist er die heilige Schrift mit den Apokryphen, die Liturgie, den Katechismus, die christliche Antike, die vorchristliche antike Sage und Geschichte, den Physiologus und die Bestiarien, die germanische Mythologie, Volksüberlieferungen und Volkssitten, Schauspiele, politische Passionen und kirchenpolitische Vorgänge; als sekundäre: Legende, Predigt, Kirchenlied, überhaupt die gesammte kirchliche und die allgemeine poetische Litteratur. Alle diese Kategorien werden nun der Reihe nach durchgesprochen, je unter Anführung der aus ihnen geflossenen Kunstvorwürfe und Kunstwerke. So reich die in diesem Abschnitt zusammengedrängte Fülle interessanter Details und feiner Beobachtungen ist — um nur die Ausführungen über die Kreuzes- und Madonnendarstellungen und namentlich auch über die mittelalterliche Symbolik zu nennen —, sein Hauptwerth liegt darin, dafs er erstmals die Ikonographie des Mittelalters auf festen Boden stellt, auf welchem nun leicht weitergebaut werden kann, — eine schöne Aufgabe für jüngere Kräfte.

Dafs in einem Buche mit so viel tausend Einzeldaten und litterarischen Belegen sich manche kleine Versehen finden, ist fast selbstverständlich. Wir wollen es gröfseren Geistern überlassen, daraus ein besonderes Wesen zu machen, und unsere Notamina lieber dem Verfasser selbst einhändigen, zugleich mit dem Wunsche, dafs das Jahr 1898 uns den Abschlufs des schönen Werkes bringen möge.

Freiburg i. Br. Paul Keppler.

---

Der Kampf um die neue Kunst. Von Karl Neumann, Privatdozent der Geschichte und Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg. 2. Aufl. Berlin, Walther (Bechly) 1897. 268 S. 8°.

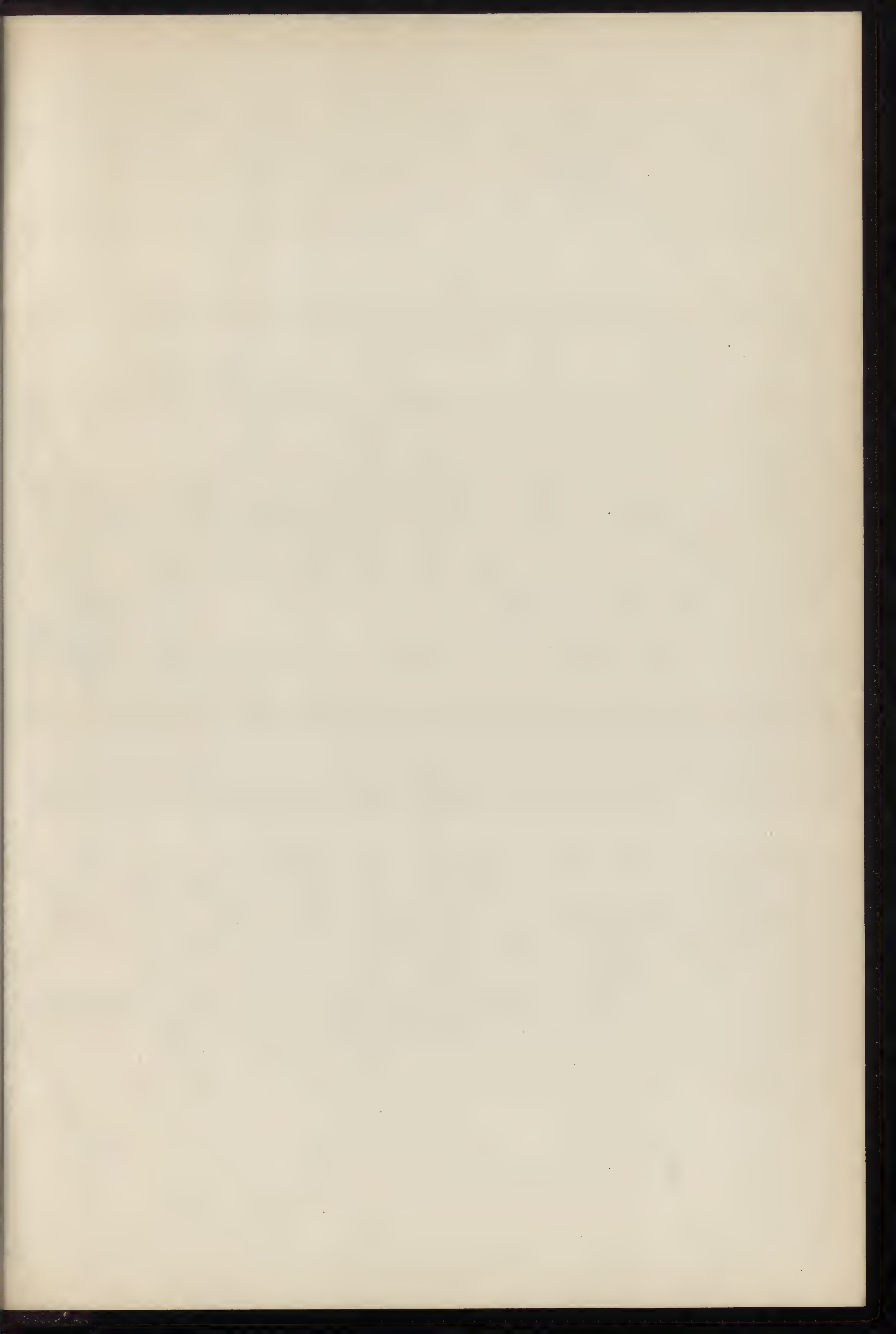
Der ganze kulturhistorische Prozefs, in welchem die moderne Kunst, speziell Malerei mit all ihren Tüchtigkeiten und Schwächen sich herausbildete, das Milieu (um einen Lieblingsausdruck derselben zu gebrauchen), in welchem sie athmet und schafft, wird in den fünf Essais dieser Schrift (Kunst und Publikum; Geschichtliche Bildung und Kunst; Kunst und Naturwissenschaft; Vorherrschaft der Landschaftsmalerei; gegenwärtige Lage) wirklich unserem Verständnifs näher gebracht. Spielt auch in dieser Entwickelungsgeschichte die Formel: wie alles so kam, weil es so kommen mufste und das tout comprendre est tout pardonner eine grofse Rolle, so läfst der Verfasser doch andererseits wieder eine gesunde ästhetische Kritik walten und er richtet manch' scharfes Wort gegen die Herrschaft der Mode, gegen das leichtsinnige Produziren, gegen die Verachtung von Kontur und Zeichnung, gegen die Herabdrückung der Figur zur blofsen Staffage und andere Unarten moderner Malerei. Die unumschränkte Herrschaft der Landschaftsmalerei hat auch für ihn viel Bedenkliches, und er erhofft eine Zukunftskunst, welche nicht ausschliefslich die Form kultivirt, sondern es unmöglich macht, zwischen Form und Gehalt zu scheiden. Die fünf Essais wie die beigegebenen Einzelstudien über Christian Rauch, Anselm Feuerbach, Arnold Böcklin und die Betrachtungen über die Münchener Ausstellungen von 1888 können der Lektüre bestens empfohlen werden.

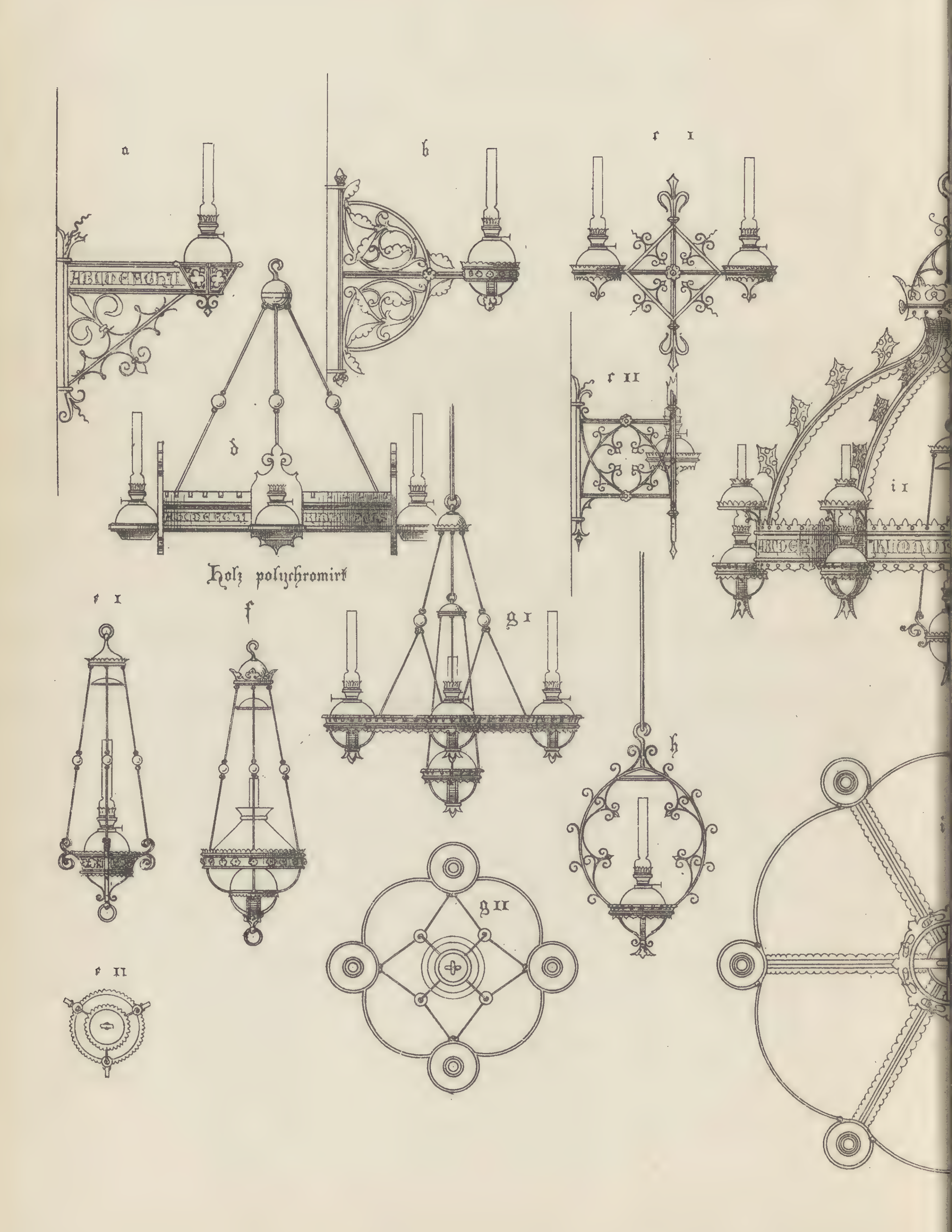
P. K.

---

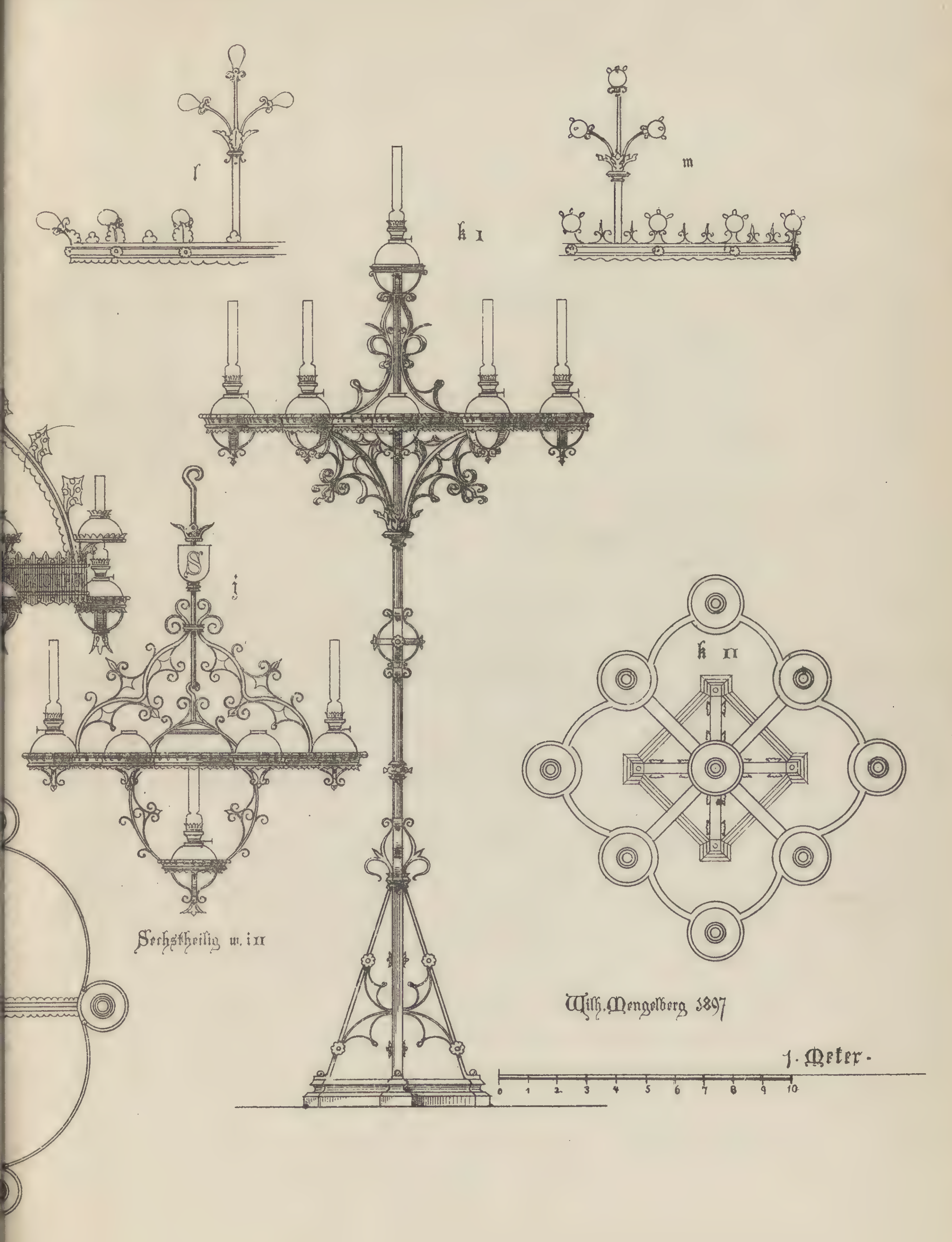
Der deutsche Cicerone, Führer durch die Kunstschätze der Länder deutscher Zunge von G. Ebe. I. Band, Architektur I. Leipzig 1897, Otto Spamer. (Preis geb. Mk. 6,50.)

Obwohl der Titel etwas anspruchsvoll und an Ungenauigkeiten, selbst Unrichtigkeiten kein Mangel ist, so kann diesem Werke doch das Zeugnifs nicht versagt werden, dafs es sehr zeitgemäfs, gut disponirt, mit viel Sachkenntnifs und Fleifs zusammengestellt, daher ein brauchbarer Reisebegleiter ist. Gerade in dem weiten Gebiete, dem riesigen Material und der knappen Formulirung liegt die Schwierigkeit und diese wird durch die zahlreichen Inventarisirungswerke, die in den beiden letzten Jahrzehnten erschienen sind, nicht beseitigt. Auf einen Grundstock kommt es zunächst an; mögen nun die Kunsttouristen für schnellen Verbrauch der I. Auflage, die Kunstkenner für umfassende Berichtigungen sorgen, dann kann die II. Auflage um so viel besser werden. Aber schon für den II. Band, welcher die Architektur vom Beginne der Renaissance bis in unsere Tage und für den folgenden der Plastik, Malerei, Kunstgewerbe umfassen soll, sei sorgfältigste Revision angelegentlichst empfohlen! D.

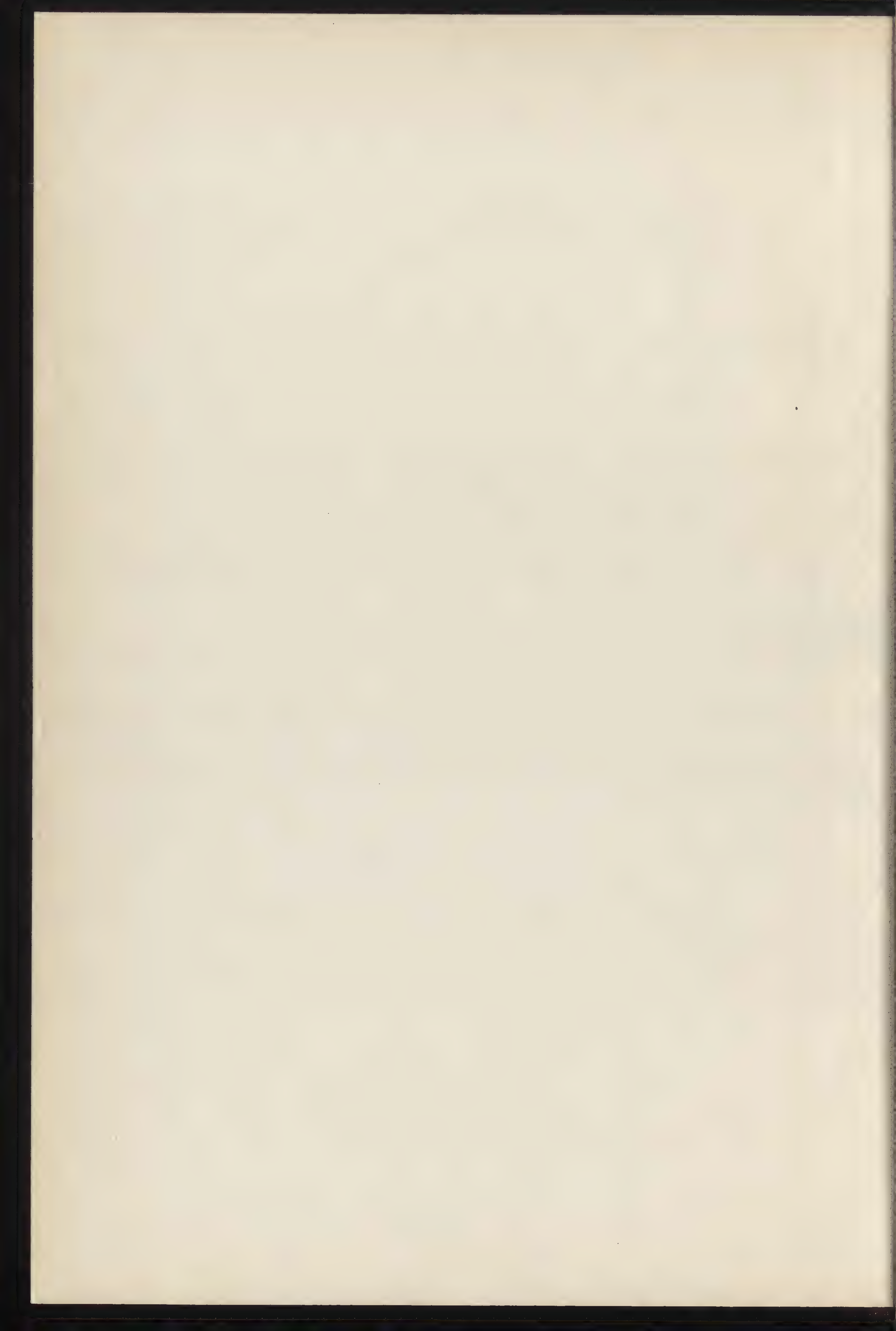





Entwürfe zu ki




troleumleuchtern.



# Abhandlungen.

## Die Beleuchtung der Landkirchen.

Mit 18 Abbildungen (auf einer Doppeltafel).



Als eine brennende Frage erscheint die Beleuchtung unserer Kirchen, namentlich der Dorfkirchen. Die enormen Fortschritte auf dem Gebiete des Beleuchtungswesens haben das Bedürfnifs nach Licht in alle Kreise getragen. Dafs dieses Bedürfnifs auch in den Kirchen sich geltend macht, ist um so freudiger zu begrüfsen, als gerade in ihnen schon die frühеste Zeit der Beleuchtung eine sonst unbekannte Sorgfalt und Ausdehnung zu Theil werden liefs, diese Pflege aber auch in ethischen wie ästhetischen, in praktischen wie symbolischen Verhältnissen ihre feste und dauernde Begründung hat. Längst hat das anfangs vielfach mit Mifstrauen behandelte Gas, neuerdings auch die stellenweise nicht minder angezweifelte Elektrizität Eingang in die Kirchen gefunden und in Bezug auf jenes hat auch allmählich der ganze Apparat, der lange Zeit im Banne der Kerzenträger verharrt war, eine freie und sachgemäfse Gestaltung angenommen. Diese beiden glänzenden Beleuchtungsarten sind aber der Regel nach den Landstädtchen bisher vorenthalten geblieben und voraussichtlich werden diese darauf noch lange verzichten müssen, nach wie vor auf das Petroleum beschränkt, mit dem übrigens wie der billige Preis, so die gesteigerte Vervollkommnung sehr leicht aussöhnt. Und längst haben auch von den ihm dienenden Lampen manche eine durch ihre Zweckmäfsigkeit und Gefälligkeit ganz befriedigende Form angenommen, aber leider nur für den Profangebrauch, nicht für die kirchliche Verwendung. Diese verlangt eigenartige Behandlung und eine nähere Prüfung der bezüglichen Eigenschaften dürfte eine sehr zeitgemäfse, ja höchst dringliche Aufgabe sein, deren Lösung unsere Zeitschrift mit ihrem in den Vordergrund gestellten praktischen Berufe sich nicht wird entziehen dürfen.

Stellen wir also zunächst für die Gestaltung der auf Petroleum eingerichteten Kirchenleuchter die allgemeinen Bedingungen fest! Zuvörderst werden sie sich, wie Alles, was zur kirchlichen Ausstattung gehört, von dem Profangeräth zu unterscheiden haben, so dafs von dem kirchlichen Gebrauche auszuschliefsen, was für die profane Verwendung, also die Strafse, das Haus u. s. w. bestimmt und üblich ist. Die Lampengeschäfte dürfen daher nicht als die Bezugsquelle für den kirchlichen Bedarf betrachtet und benutzt werden, so bequem und wohlfeil es auch erscheinen mag. Nur für Oelbehälter, Brenner und Glascylinder, bezw. Glocke darf die Fabrik, also das Geschäft, in Betracht kommen. Die übrige Zurüstung mufs dem Kunsthandwerker überlassen bleiben, und Rücksichten der Oertlichkeit wie der Wohlfeilheit machen es rathsam, den letzteren Begriff nicht enge zu nehmen, um die Meister, also namentlich die Schmiede des Ortes oder der Nachbarschaft nicht auszuschliefsen. Gerade diesen wird so viel als möglich Gelegenheit geboten werden müssen, ihre Fertigkeit und ihr Streben in den Dienst ihrer Kirche zu stellen. Es wird daher zunächst und zumeist darauf ankommen, ihnen durch einfache aber korrekte Muster, durch leicht verständliche und ausführbare Vorlagen die Mitwirkung zur Ausstattung ihrer Kirche zu erleichtern. Für die Gewinnung derselben dürften etwa folgende Gesichtspunkte mafsgebend sein: Die Petroleumbeleuchtung unterscheidet sich von der Kerzenbeleuchtung, welche die ganze frühere Zeit vornehmlich beherrscht hat, so wesentlich, dafs sie ganz andere Vorrichtungen erfordert, namentlich eine viel kräftigere konstruktive Behandlung, so dafs der Oelbehälter, wie er besonders in der Kugelform seine zutreffendste Ausbildung erfahren hat, den Ausgangspunkt für die ganze Konstruktion bilden mufs, sie regelnd und dennoch in formaler, stilistischer Hinsicht nicht beherrschend, denn auf Reinheit des Stiles, auf möglichste Uebereinstimmung desselben mit dem Stile der Kirche darf nicht verzichtet

werden. Defswegen müssen auch die vielfachen und mannigfaltigen Leuchterapparate, welche die früheren Jahrhunderte in den ihnen eigenthümlichen Stilarten geschaffen und uns vererbt haben, namentlich für die Detailbildungen sorgfältigst um Rath gefragt werden, so dafs die neuen Vorlagen als die Anwendung der alten Grundsätze und Formen auf die neuen Einrichtungen und Bedürfnisse sich zu erkennen geben.

Bei der Umschau, was etwa aus dem grofsen Bereiche der modernen Petroleumlampen im Sinne der vorhin angedeuteten Anschauungen und Regeln behandelt sein möchte, bin ich zu keinen besonders befriedigenden Ergebnissen gelangt, indem ich dort nur wenige brauchbare Motive gefunden habe. Ich habe mich daher mit dem Bildhauer Wilhelm Mengelberg in Verbindung gesetzt, der für die Ausschmückung der Kirchen die Pflege der Eisentechnik im mittelalterlichen Sinne durch die eingehendsten Unterhandlungen mit talentvollen und leitsamen Schmieden sich seit vielen Jahren hat angelegen sein lassen. Ihm verdanke ich die aus gemeinsamer Ueberlegung hervorgegangenen Entwürfe, die auf der beiliegenden Tafel zusammengestellt sind. Obwohl Zeichnung wie Auffassung an Klarheit und Erkennbarkeit kaum etwas zu wünschen übrig lassen, so dürfte doch das eine oder andere erläuternde Wort bereitwillige Aufnahme finden wie bei den Bestellern, so bei den ausführenden Meistern.

In Bezug auf die Oelbehälter mag die Erinnerung nicht überflüssig sein, dafs sie in allen gröfseren Geschäften vorräthig sind, sowohl die aus Messing gearbeiteten, welche der Solidität und Wirkung wegen den Vorzug verdienen, wie die aus Porzellan gebildeten, die leicht durch Anstrich den richtigen (der Regel nach rothen) Ton gewinnen können, falls sie ihn nicht schon besitzen sollten. Wenn sie in Ausnahmefällen der Ergänzung durch eine Glocke bedürfen, so kann dieser der profane Eindruck durch angemessene Montirung genommen werden, sowie durch die Wahl von Aluminium oder Weissblech. Zu dieser allgemeinen Bemerkung möge noch die weitere hinzutreten, dafs sämmtliche hier vorgelegte Leuchter auf Eisenausführung berechnet sind, mit Ausnahme der unter *d* abgebildeten ungemein einfachen Radkrone, für welche Holz vorgesehen ist in der Weise, dafs der Siebmacher aus Buchenholz den Reifen formt, der Schreiner die vier demselben anzuschraubenden Stühlchen, der Drechsler die Kugeln, welche die Eisendrähte unterbrechen und verbinden. Für diesen schlichten Holzapparat genügt ganz einfache Polychromie (blauer Reifen mit weifser Schrift [aus Majuskeln oder Minuskeln bestehend] und schwarzen Linien, blaue Stühlchen mit rother Konturirung, rothe Kugeln und schwarze Drähte), um ihm eine durchaus würdige Wirkung zu verschaffen, und wenn in den Sommermonaten die Oelbehälter überflüssig sind, so können sie leicht durch Blumenvasen ersetzt werden, die ihren Zweck als Festschmuck nicht verfehlen werden.

Da Armleuchter, Hängeleuchter, Standleuchter die durch das Herkommen, wie durch die praktischen Verhältnisse gegebenen Formen bilden, so sind sie auch hier den Entwürfen zu Grunde gelegt und unter *a, b, c I u. II* figuriren die Armleuchter, von denen die beiden ersten für je eine Lampe eingerichtet sind. In gothischen Formen ist *a* gehalten, eine ganz konstruktive Lösung, bei welcher das Inschriftband der Vase entgegenkommt, die Strebe zugleich dekorativ ihre Aufgabe erfüllt. Beiden Anforderungen entspricht auch *b* in romanischen Ranken und (weil getrieben, nicht ganz leicht auszuführendem) Blattwerk der Lampe den Halt bietend, welchen der Arm ihr zu leisten hat. Für zwei Lampen ist *c I* eingerichtet, welches in der Vorder- und Seitenansicht *(c II)* dargestellt durch seine klare Anordnung besticht und am Pfeiler des Mittelschiffes befestigt zugleich (wenn dieser nur mäfsige Dimensionen hat) in das Seitenschiff sein Licht wirft, ohne durch zu starke Ausladung zu stören, die allerdings zu vermeiden ist.

Als Hängelampen eignen sich für die Bogenöffnungen des Langschiffes (auch für die Sakristei) *e I* (mit dem Grundrifs *e II*) und *f*, verwandt dem System nach, aber sehr verschieden in der Durchbildung. — Von unübertrefflicher Einfachheit und dennoch reicher Wirkung ist die auf fünf Lampen eingerichtete Hängekrone *g I* (mit dem Grundrifs *g II*) und dieselben Vorzüge hat die fast nur aus gebogenem Bandeisen gebildete, trotzdem gut gefüllte Bügellampe *h*, die an vielen Stellen verwendbar. Reich erscheinen ihnen gegenüber die beiden für je sieben Lampen bestimmten gröfseren Lichterkronen *i I* (mit dem Grundrifs *i II*) und *j*, die aber auch trotz ihrer komplizirteren

Gestalt die Leistungsfähigkeit eines tüchtigen Dorfschmiedes nicht überschreiten, denn die Blattkrabben sind nur ausgeschnitten, nicht aufgebuckelt gedacht. In der Vierung aufgehängt werden sie nach allen Richtungen hin einen Effekt erreichen, den das verhältnifsmäfsig geringe Aufgebot von Arbeit und Kosten nicht sollte ahnen lassen.

Der Standleuchter *k I* (mit dem Grundrifs *k II*) ist als Kandelaber für das Chor bestimmt und mit neun Lampen ausgestattet. Auf einer profilirten Sockelplatte von Stein oder Holz aufgeniethet, baut er sich aus vier geschickt verbundenen Streben auf, aus denen das durch profilirte Ringe und Bänder gegliederte Rohr sich entwickelt. Den vier nasenbesetzten Zweigen, welche aus ihm zum hübsch geformten Pafsreifen überleiten, entsprechen die vier Bogenstücke, aus denen in vortrefflicher Abrundung die Bekrönungslampe als gefälliger Abschlufs sich entwickelt. Dafs dieser Reifen mit ganz kleinen Abänderungen auch für elektrisches und Gas-Licht benutzt werden kann, beweisen *l* und *m*, und in Bezug auf letzteres möge noch die Bemerkung Platz finden, dafs die hier vorgeschlagenen Tulpenbrenner, die aus einer Hohlkugel mit drei flachen Zapfen bestehen, sich wegen ihrer im Verhältnifs zum sparsamen Gasverbrauch überraschenden Lichtfülle sehr empfehlen.

Sämmtliche Leuchter bedürfen der Polychromie und für die Behandlung derselben bieten vielleicht folgende Grundzüge brauchbare Anhaltspunkte: Blau oder Roth bilden die Grundfarben mit Gold, an dessen Stelle im Interesse der Wohlfeilheit auch Schwarz treten kann für die Linien und Inschriften, für letztere auch Weifs auf blauem Grunde. Als durchgehende Farbe wird also am besten Blau oder Roth aufgestrichen, ersteres für gröfsere Komplexe bevorzugt, für die Rückseite bezw. Innenseite immer der andere Ton, so dafs die beiden Hauptfarben immer kontrastiren und ineinander spielen. Für die Schmalseiten, Bänder, Knöpfe, Rosetten, wie überhaupt für die eigentlichen Verzierungen empfiehlt sich Gold, auch für die Kugeln, wenn für diese nicht das schwerer zugängliche und kostspieligere Glas bevorzugt wird. Den Metallcharakter bringen am meisten Lasurfarben zur Geltung, für die Gold, vielmehr Aluminium (als wohlfeiler, und dennoch sehr brauchbarer, weil nicht oxydirender, Ersatz des Silbers) die Unterlage bilden. — Auch für diese polychrome Belebung, welche den Leuchtern erst ihre richtige Wirkung verleiht, dürfte die Fertigkeit mancher Anstreicher in kleineren Städten ausreichen, zumal wenn diese sich die Mühe nicht verdriefsen lassen, sich bei bewährten Meistern oder an von diesen besorgten Arbeiten Rath zu holen. Schnütgen.

---

## Gedanken über die moderne Malerei.

Dritte Folge.

III. (Schlufs.)



„Thue die Schuhe von deinen Füfsen, denn der Boden, den du betrittst, ist heiliges Land.“ Man sollte es mit Donnerstimme jedem Maler zurufen, der sich an ein religiöses Thema wagt, und es wäre ein Dienst, den man nicht nur der Religion und der Menschheit, sondern vor allem auch der Kunst selbst erwiese, wenn man aus dem „Sancta sancte“ einen Strick drehen und mit dem lodernden Zorneseifer des Herrn die moderne Malerei aus dem Heiligthum hinauspeitschen würde, sobald sie dasselbe betritt Schmutz an den Füfsen und Schmutz im Herzen, frech und frivol umherblickend mit Augen voll des Ehebruchs (2 Petr. 2,14).

Bis in die Zeiten des letzten und tiefsten Verfalls herein waren sogar im Heidenthum die Beziehungen zwischen Kunst und Religion intime und keusche geblieben und sie gereichten nicht minder der Religion zur Stütze und Ehre als der Kunst zum Nutzen und Frommen. Durch viele christliche Jahrhunderte hindurch hatte die Malerei ihren Wohnsitz im Schatten der Kirche aufgeschlagen; sie war eine der gelehrigsten Schülerinnen des Glaubens, entnahm ihre Themate fast ausschliefslich dem Buch der Bücher und der heiligen Liturgie und fand ihren höchsten Ruhm und ihre süfseste Lust darin, all ihr Können in den Dienst der Religion zu stellen und als Quasisakramentale mitzuwirken an der Erziehung der Völker. Gerade auf reli-

giösem Gebiete — wer wollte es leugnen — feierte sie ihre schönsten Triumphe, leistete sie ihr Höchstes, wuchs sie über sich selbst hinaus und wurde sie zur Priesterin, zur Prophetin, zur Königin im Dienste des Allerhöchsten, cui servire regnare est.

Wenn man von den Grofsthaten der religiösen Malerei der Vergangenheit den Blick auf die religiösen Werke der modernen Malerei wendet, — welch ein Kontrast! Unleugbar liegt gerade in dem, worin das Können und Streben der früheren Kunst kulminirte, der Tiefpunkt der Schwäche, Armseligkeit und Impotenz der modernen. Man fühlt das auch und gesteht es ein. Die religiöse Malerei ist todt, bekennen die einen mit Beschämung und Bedauern; sie ist todt, rufen die andern jubelnd und sie rühmen sich auch dieses Mordes wie des Mordes der Historienmalerei als einer Heldenthat. Ja wenn sie nicht unsterblich wäre, man hätte sie gemordet. So lebt sie zwar noch; aber in einer Armuth und Verborgenheit wie noch nie, aus den Akademien ausgewiesen, von den „grofsen Meistern" mit Schimpf und Schande von der Schwelle gejagt, in den Ausstellungen höchstens noch geduldet fristet sie ihr kümmerliches Dasein in den Ateliers einiger weniger edler Meister, im Gottesfrieden einiger Klöster, und sie, die als echte Christin im Darben und Leiden wohl bewandert ist, die einst in den Katakomben zwischen Leben und Tod schwebend ihres Amtes standhaft waltete, weifs sich auch in das Leben der Armuth und Verachtung zu fügen, und läfst Muth und Schaffenslust nicht sinken. In diese traurige Lage würde sie sich leicht und fröhlich finden; aber dann verhüllt sie ihr Antlitz im bittersten Schmerz, wenn sie sehen mufs, wie die moderne Malerei beständig in ihr eigenstes Gebiet einbricht und an ihren heiligsten Thematen sich vergreift in durchaus profaner Absicht, ohne einen Funken von Pietät und Ehrfurcht, mit gleicher malerischer Intention und gleichem malerischen Vortrag, wie wenn sie Szenen aus dem alltäglichsten Menschenleben und aus dem Thierleben darstellen will. Das führt dann immer zu einem Doppelverbrechen — gegen die Religion und gegen die Kunst. —

Es gibt ein gewisses Grenz- und Zwischengebiet, auf welchem Profanes und Heiliges, Natürlichmenschliches und Religiöses sich begegnen. Man kann diesem Gebiete zuweisen rein menschliche Szenen, welche in näherer oder entfernterer Beziehung zur Heilsgeschichte stehen, manche alttestamentliche Ereignisse und Züge aus dem Heiligenleben, ferner Ceremonienbilder, welche den äufseren Vollzug der Liturgie schildern, Kirchenszenen, Darstellungen aus dem Volksleben, in welchen sich der Glaube und die Frömmigkeit reflektirt. Wir haben aus Anlafs einer Besprechung der Raphael'schen Madonnen für derartige Sujets die Bezeichnung: religiöses Genre vorgeschlagen und dieser Terminus hat sich ziemlich eingebürgert. Man hat uns auch zugestanden, dafs an Darstellungen genannter Art, soweit sie nicht für die Kirche, sondern für das Haus bestimmt sind, nicht dieselben strengen Anforderungen gestellt zu werden brauchen wie an Darstellungen der eigentlichen Heilsgeheimnisse, der grofsen Thatsachen der Erlösung und wie an eigentlich liturgische, für Kirche und Altar bestimmte Gemälde. Was man von ersteren fordern kann und mufs, ist, dafs sie immerhin über rein profane Darstellungen hinausgehoben werden durch jene Ehrfurcht und Pietät, welche ein wohlgezogener Mensch der Religion nirgends versagt, wo er ihr begegnet, durch einen durchaus anständigen, ernsten und gemessenen Vortrag, durch Fernhaltung von allem, was als Hohn, Spott, Karikirung erscheinen könnte. Das sind Anforderungen, welchen man auch gerecht werden kann, ohne selbst ein tiefreligiöser und glaubensüberzeugter Mann zu sein, es gehört nichts dazu, als dafs man ein anständiger Mensch ist, der noch einigen religiösen Sinn und soviel sittlichen Ernst sich bewahrt hat, um einzusehen, es könne nicht Recht und Aufgabe der Kunst sein, das was Vielen heilig ist, in den Koth zu ziehen und das christliche Volk in seinem Glauben und Leben zu ärgern.

Gerade auf dem Gebiet des religiösen Genres begegnet man nun auch manchen nicht blofs erträglichen, sondern erfreulichen Leistungen selbst der modernsten Malerei. Wem hätten nicht die Bilder von A. Struys (Mecheln) „Hoffnungslos" und Th. Verstraete (Antwerpen) „Die hl. Wegzehrung" einen tiefen Eindruck hinterlassen. Dort sehen wir den greisen Pfarrer mit dem Sanktissimum an den schluchzenden Angehörigen vorbei durch das ärmliche Gemach in's Krankenzimmer hineinschreiten; hier eine ausgezeichnet gemalte Freilichtlandschaft, ein ödes Schneegefilde, über welches der Priester

mit grofsen Schritten dem Filial zueilt, voraus der Ministrant, hinter ihm drein das arme, bitterlich weinende Weib, alles überaus schlicht und wahr, voll ungesuchter, stiller, erhabener Tragik. L. Delleani's (Turin) „Du unsere Hoffnung sei gegrüfst" führt uns Wallfahrer vor, welche in frühester Morgendämmerung, aus drohend finstrer Bergwelt kommend, die letzte Anhöhe erklommen haben, welche sie von ihrem Ziele trennt; nun grüfsen sie aus aller Ferne hoffnungsfreudig die allein aus Nebel und Dunst auftauchende Klosterkirche und die Madonna. Die finstere, nebelumwogte Bergwelt mit dem Einen Lichtpunkt sinnbildet die Noth, die dies arme Volk zur Wallfahrt getrieben und in der Ein Hoffnungsstern noch ihnen leuchtet. Die Seelenstimmung der Wallfahrer findet Wiederklang in der Stimmung der Landschaft, die religiöse Idee bindet jeden Zug und jede Farbe des Bildes zur Einheit. Nicht minder rein und einheitlich in der Stimmung ist A. Corelli's (Rom) „Avemaria" der Schnitter und Schnitterinnen, welche im Getreidefeld stehend und knieend zum Klang der Abendglocke den Angelus beten; der Glocke geweihte Töne und die aus gläubigen Herzen kommenden Melodien der Andacht durchzittern die Luft und die ganze Landschaft. Innig empfunden und gut in der Farbe, nur fast zu figurenreich ist A. de Courten's (München) Panis angelorum; ein Priester reicht barmherzigen Schwestern die hl. Kommunion; verschwebende musizirende Engel steigen auf bläulicher Lichtbahn vom Himmel in die Kirche herab. C. F. Smith (Weimar) versammelt in einer Kirche Arme und Nothleidende und läfst sie während des Betens von der in der Luft schwebenden Gestalt des Heilands gesegnet werden; zart und fein, aber die Erscheinung Christi etwas geisterhaft und schemenhaft. Nicht zu verwerfen ist auch E. Knopp's (Budapest) und Sophie von Scheve's (München) heilige Cäcilia; freilich erinnert der Engelchor des ersteren etwas stark an ein Mädchenpensionat und die letztere häuft die Motive zu sehr, aber das Antlitz ihrer Heiligen ist sinnig und geistvoll. Van der Ouderaa's (Antwerpen) „Rast auf der Flucht nach Aegypten" ist voll orientalischer Poesie nicht ohne Ehrfurcht, aber durchaus genrehaft behandelt; St. Joseph dürfte etwas weniger beduinenartig aussehen. Ein merkwürdiges, aber hochachtbares Bild ist das Riesengemälde von A. Groll (Wien): Christus erscheint (nach einer römischen Legende) bei einem Gastmahl, welches Papst Gregor d. Gr. den Armen in seinem Palaste gibt; er schreitet auf den reich besetzten Tisch zu, begrüfst von Blicken und Mienen, in welchen sich alle Variationen von Erregung, Neugier, Ueberraschung und freudigem Schrecken aussprechen. Auch „die Wahl" von Luise Max-Ehrler (München) ist ein Bild von malerischem und ethischem Gehalt, wenn auch das Arrangement etwas theaterhaft ist; die weifsgekleidete Jungfrau weist einen Nubier oder Neger (Teufel?) von sich, der ihr Krone, Szepter und Geschmeide anbietet und nimmt mit schönem Aufblick zum Himmel die Dornenkrone aus der Hand des Engels. Unerfreulicher ist der „Feldsegen" von A. Egger-Lienz (München), ein Bauer in Hemdärmeln mit Weihkessel und Weihwedel; wenn er nur nicht gar so lahm und ledern in der gründüsteren Landschaft drin stände und den Arm mit dem Aspergil nicht gar so steif in die Höhe hielte.

Damit ist die Zahl der geniefsbaren religiösen Genrebilder erschöpft; nun kommen die religiösen Verirrungen und Verbrechen der modernen Richtung. Es gibt gewisse biblische und religiöse Lieblingsthemate, denen man fast auf jeder Ausstellung wiederholt begegnet. Warum gerade sie vor andern von der modernen Kunst bevorzugt worden, das zu untersuchen wäre nicht uninteressant. Aber die Untersuchung würde zum Theil auf sehr niedrige Motive führen, zum Theil lediglich die Motivarmuth, die Unselbstständigkeit und Nachahmungssucht moderner Künstler an den Pranger stellen müssen. Es wird sehr viel abgeschrieben, auch im Bereich der Malerei und der Plagiatoren sind es unzählige auch unter dem stolzen Banner des Individualismus und Subjektivismus. Hat ein Künstler von Namen einen Vorwurf kühn und geistreich angefafst, sofort kommen zehn ohne Namen, welche denselben Vorwurf keck und frech und geistreichthuend variiren oder parodiren. Das erste Menschenpaar wird aus blofsliegendem unschönem Motiv jedes Jahr auf's Neue porträtirt und prostituirt, so neuerdings wieder von M. Weinholdt (München) und E. Kasparides (Wien), aber auch von dem grofsen Franz Stuck. „Verlorenes Paradies", heifst seine neueste Leistung. Nächtlich dunkler Himmel, vom Sturm gepeitschte Bäume; aus der nicht sichtbaren Paradiesespforte fällt noch

ein greller Lichtschein in die Szene herein; vor derselben der Engel, eine athletische Figur mit kolossalen, auf dem Boden aufstehenden schwarzen Fledermausflügeln; er stemmt mit beiden straff ausgestreckten Armen ein ungeheures Schwert auf den Boden, das aussieht wie ein Regenschirm; Adam und Eva fliehen von ihm weg, vor Schande fast vergehend und sich gleichsam in einander verkriechend. Dieser Ausdruck tiefster Beschämung und solidarischen Schuldgefühls ist das einzige Werthvolle am Bild, aber auch dies befriedigt nicht, denn so gottverlassen und hoffnungslos war die Reue der ersten Menschen nicht. Wenn aber der Maler zwar dem Adam wenigstens noch ein Feigenblatt gibt, der Eva jedoch selbst dieses verweigert und wenn er das Paradieseslicht auf den nackten Körpern grell aufleuchten läfst, so beweist er hierin wie in seiner Engelsfigur auf's Neue, wie roh sein innerstes Empfinden ist, und wenn zu allem hin noch jene Körper die stärksten Verzeichnungen aufweisen, so beweist das, wieviel moderne Heroen sich unter der Devise Natur und Wahrheit erlauben dürfen.

Da steht doch noch viel höher der alte, im letzten Jahr so hochgefeierte Böcklin. Ob er nicht als der erste Maler der Gegenwart zu bezeichnen sei, wurde in den Festartikeln zu seinem siebzigsten Geburtstag gefragt. Wir wollen die Frage nicht entscheiden, gestehen aber gerne, dafs er trotz seiner Absonderlichkeiten uns immer noch lieber ist, als viele andere Moderne. In seinem Wesen und seinem Wirken ist wenigstens etwas Kerngesundes, Urwüchsiges, Naives, Wahres und Eigenes; nichts von dem affektirten Kraftprotzenthum Stuck's; nichts von dem stümperhaften Dilettantismus, der mit seinen von der Natur abgezogenen Farbendruckbildern hausirt; auch nichts von der Sensationslüsternheit sovieler und von der elenden Spekulation auf die niedrigsten Triebe oder von der nebligen Verschwommenheit, dem Gefühls- und Gedankendusel moderner Symboliker. Allen Respekt vor seinen Landschaften und seinem selbstgeschaffenen Kolorit, die wir auch in seinem neuesten Bild bewundern, welches uns das Paradies zeigt unmittelbar nach der Erschaffung des ersten Menschen. Auch gegen seinen Gottvater wollen wir nichts einwenden, der Raphaelische Anklänge hat und in prachtvollem Sternenmantel prangt. Aber auch den Adam zu bewundern, den der himmlische Vater so mildväterlich in den Arm schliefst und dem er die Schönheiten des Paradieses erklärt, — nein, das soll man uns nicht zumuthen; er ist einfach ein Kretin mit grofsem Wasserkopf und stupidem Gesichtsausdruck, nicht von Gottvater erschaffen, sondern von einem Stümper aus Holz geschnitzt und so ganz von Holz, dafs auch schöpferische Allmacht ihn nicht zu beleben vermag.

Merkwürdigerweise beschäftigt Kain, der Brudermörder, ähnlich wie Judas, der Verräther immer auf's Neue die moderne Malerei; man könnte glauben, der Mord und Verrath, den sie an der religiösen Malerei verübt, brenne ihr auf dem Gewissen und rufe jene schrecklichen Szenen ihr immer wieder in Erinnerung. Die Kolossalfigur Kain von J. Leonhard (München) steht nach vollbrachter That im Vordergrund, ein Bild roher Brutalität, welche auch durch den Anblick von Blut und Tod nicht erschüttert ist; aber brutal erscheint nicht blofs der Mord, sondern auch die Behandlung des Leichnams des Ermordeten von Seite des Malers. Karl Gebhardt (München) behandelt dasselbe Thema in gleich grofsem Format; sein Kain macht sich Vorwürfe, wie sein Gesicht und die in's Haar eingekrallte Faust zeigen, und um den Leichnam trauert die Mutter, aber leider ist gerade der Schmerzensausbruch in ihrem Antlitz ganz mifslungen. L. Thoma (München; siehe Jahresmappe 1897 der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst) nimmt die zum Himmel klagende Schwester als versöhnendes Element herein und schildert gut das Entsetzen Kain's vor sich selbst. Matiegzek's (München; Ausstellung 1896) Kain aber irrt aller Hülle entblöfst durch die Wälder und scheint sich den Kopf an den Baumstämmen einrennen zu wollen. L. Landeau's (Paris) Verräther treibt sich, ganz ähnlich wie der von Kunz Meyer (siehe Zeitschrift 1895 Sp. 117), in nächtlichem Dunkel auf öder Haide umher mit lang nachschleppendem Gewand; hinter ihm ist in einer Wolkenvision zu sehen, was ihn nicht zur Ruhe kommen läfst: geisterhaft schimmert aus dem Wolkendunst die Gestalt des Heilandes und das Kreuz.

Im Bereich der neutestamentlichen Heilsgeschichte ist natürlich die Madonna mit dem Kind jene Erscheinung, welche immer wieder das Auge der Maler auf sich zieht. Wir wollen auch hier eine zweifache Auffassung gern als

zu Recht bestehend anerkennen: die streng liturgische, allein für den Altar und die Kirche geeignete, und eine freiere, mehr genreartige für das Haus und die Privatandacht; hat jene die Gottesmutter zu betonen, so darf diese den Nachdruck auf die Gottesmutter legen; mufs in jener das hl. Kind als Gottessohn erkennbar sein, so darf es hier mehr als Menschensohn vorgestellt werden. Aber so sehr man die Strenge der Anforderungen für die zweite Art der Darstellung mildern mag, auf jeder Ausstellung finden sich Madonnenbilder, welche nicht einmal mehr dem religiösen Genre zugetheilt werden können, sondern eben einfach der Kategorie der gemalten Aergernisse. Das gilt von C. Wünenberg's (Kassel) Madonna, welche nichts ist als eine sentimentale Italienerin mit einem tollen, übermüthigen, nackten Jungen, welcher auf ihrem Schoofse tanzt zur Musik der zwei Pifferariknaben, von denen zum Ueberflufs der eine auch noch ganz nackt ist. Die Madonna des Ungarn J. Ujvary ist eine Somnambule, die des O. von Baditz (Budapest) und des R. Conopa (Paris) ein drapirtes Bauernmädchen. Desvallière's (Paris) Verkündigung ist eine jämmerliche Theaterszene, Samaran's (Paris) Vision eine blasphemische Travestie desselben Geheimnisses.

Nun kommt das Mysterium der heiligen Nacht — ebenfalls fast auf jeder Jahresausstellung mit einigen neuen Versuchen bedacht, namentlich seit Uhde's verhängnifsvollem Vorgang. Die Gefühlsroheit seines Bildes ist seitdem nicht mehr erreicht worden. Aber viel höher steht H. Ottevaere's (Brüssel) Triptychon „Zur Zeit des Herodes" mit der Engelsbotschaft an die Hirten, der Geburt und der Flucht nach Aegypten nicht; er hüllt alles in dichten Rauch und Nebel. Und abermals ein Triptychon „die heilige Nacht" von Walther Firle (München) gemahnt widerwärtig stark an Uhde's Bild, hat aber doch weit mehr religiösen Gehalt und Anstand. Aus Jesu öffentlicher Thätigkeit schildert E. Pfannschmidt (Düsseldorf), ein allzu eifriger Schüler E. von Gebhardt's, ganz in des letzteren Manier eine Predigt des Herrn in Bethanien, in Wahrheit wie ein Methodistenprediger in einer Bauernstube auf ein gemischtes, theils altdeutsch, theils modern kostümirtes Publikum schwärmerisch erregt, mit blitzenden Augen einspricht; die Psychologie des Hörens ist auf den etwa fünfzig Gesichtern nicht ungeschickt versinnlicht; am besten aber sind die unartigen Buben gelungen, welche aus Langeweile hinter der Hausorgel Unfug treiben. Willy Spatz (Düsseldorf; Ausstellung 1896) malt auf einem unklaren Bild mit der unklaren Aufschrift: siehe ich bin bei euch alle Tage, eine orientalische Strafsenfzene; Männer und Frauen in freudiger Erregung; unter einer Hausthüre eine schwarze, weinende Frau, welcher der Pseudojesus die Hand drückt; das Profil seines Antlitzes ist unedel, unnatürlich langgezogen, sein Blick unheimlich bohrend, seine Haltung einfältig, die Gesammtstimmung schmierig und trostlos.

Leider noch häufiger als im Stall von Bethlehem treibt sich die moderne Kunst in der Umgebung von Golgotha herum, und sie benimmt sich hier kaum anständiger als die Hierarchen und der Pöbel von Jerusalem. Julius Exter (München; Secessions-Ausstellung 1896) scheint sein überlebensgrosses Kreuzigungsbild in keiner andern Absicht gemalt zu haben, als um eine Kollektivausstellung der widerlichsten, abstofsendsten, ekelhaftesten Erscheinungsformen des Schmerzes zu geben, mit geflissentlichem Ausschlufs jedes versöhnenden und verschönenden Momentes — und das soll der Tod des Erlösers sein! Mit der Mater dolorosa machen sich zu schaffen Karl Hartmann, Albert Keller, Ph. O. Schäfer, H. Cairati (München), Jakob Smits (Belgien), H. Seufferheld und Friedrich Keller (Stuttgart), — und der Letztgenannte ist der einzige, der ihr wirklich mit Ehrfurcht naht und ihren Schmerz edel und ergreifend schildert. Ein selteneres Thema, den descensus ad inferos nimmt L. Fahrenkrog (Berlin) in Angriff, aber es begegnet ihm dabei das Mifsgeschick, dafs er seinen Heiland zu weit hinabbefördert, in die eigentliche Hölle statt in die Vorhölle; sein Heiland ist so sehr gelb in gelb gemalt, dafs man an Schartenmaiers Vers erinnert wird: „Und vor lauter gelb ja gelbst Sieht man kaum den Menschen selbst".

Nun aber setzt Uhde ein und malt uns nichts Geringeres als die Himmelfahrt Jesu. Wenn man nur den Namen Uhde zu diesem Geheimnifs hinzudenkt, erfafst einen schon ein gelinder Schreck und ein banges Mifsbehagen. In's Glorienleben des Herrn hatte der Armeleutemaler sich doch bisher nicht hereingewagt; wenn aber schon seine Darstellungen des Heilandes in der Knechtsgestalt und Erdenniedrig-

keit von jedem normalen christlichen Gemüth als zu niedrig erfunden wurde, wie wird er im Stande sein, einen glorreichen Heiland zu malen? Man mag sich mit einer in alle Uhdeschen Bilder eingetauchten Phantasie eine Uhdesche Himmelfahrt in Gedanken zurechtlegen, die Wirklichkeit wird alle Erwartungen noch weit überbieten oder vielmehr unterbieten. Respekt zwar vor der lebensgrofsen Zuschauergruppe der Männer, Frauen, Kinder, Greise und vor der psychologischen und malerischen Virtuosität, mit welcher auf ihren Gesichtern die Affekte des Schmerzes, der Rührung, der Sehnsucht, des Heimwehs abgestuft und individualisirt sind. Die Gruppe hat nur den Fehler, dafs sie nicht hergehört, da die Apostel die Zeugen der Himmelfahrt waren; oder wenn man hierauf erwiedert, der Maler habe schildern wollen, wie sich der Vorgang im gläubigen Gemüte des Volkes unserer Tage spiegle, so bleibt doch der grofse Fehler, dafs die Gestalt, auf welche alle diese Augen und Herzen sich konzentriren, solcher Verehrung nicht würdig erscheint. Da steht er, dieser sogenannte Christus, mit konvulsivisch verrenkter Körper- und Fufsstellung; inmitten des wildesten Wolkentumultes greift er krampfhaft nach einem Wolkenballen, anscheinend im Begriffe, sich auf denselben hinaufzuschwingen; der andere Arm greift in die Luft hinaus, wie um das Gleichgewicht zu halten; sein Antlitz ist wie von langem Weinen oder einem intensiven Schnupfen entzündet und geröthet, ein Gesicht, wie man es zuweilen bei wilden Zopfmalern aus der gefühlschwangeren Periode antrifft. Und an einem solchen Christus soll das christliche Gefühl sich nicht stofsen? Diese Darstellung sollte nicht schon von künstlerischem Standpunkt zu verwerfen sein? Sie ist einfach ein Widerspruch in sich selbst, eine gemalte Lüge. Dieser Christus kann nicht in den Himmel auffahren. Das glaubt der Maler selbst nicht und das kann er Niemand glauben machen. Dieser Maler und dieser Christus machen einfach einem braven, leichtgläubigen Völkchen einen Theaterspuk oder ein Akrobatenkunststück vor. Wenn gerade bei diesem neuesten Bild Uhde's die religiöse Haltung hochgerühmt und sofortiger Ankauf für die Pinakothek verlangt wurde, so ist das einfach eine religiöse und künstlerische Verirrung, und als solche sehen wir heute noch die ganze religiöse Malerei Uhde's an. Wir begreifen das günstige Urtheil Neumann's über ihn nicht, wünschen aber mit ihm dem Schaffen des Künstlers den besten Fortgang — weit weg vom religiösen Schaffensgebiete, das er nie hätte betreten sollen. Man dürfe sich doch nicht, hat man schon entgegengehalten, daran stofsen, dafs Uhde Christus hauptsächlich als den Heiland des armen, gemeinen, elenden Volkes schildere. Nein, daran würden wir uns gar nicht stofsen; aber er malt vielmehr einen armseligen, gemeinen und elenden Heiland, der Niemand erlösen kann, — daran stofsen wir uns.

Wir könnten hier noch die Rede auf das vielbesprochene und vielbewunderte Bild Max Klinger's: „Christus im Olymp" bringen, welches auf der Ausstellung in Leipzig zu sehen war, verzichten aber gern darauf, nachdem Karl Voll dasselbe in der Beilage der Allg. Zeitung vom 14. Dezember 1897 Nr. 282 einer eingehenden, höchst vernünftigen und eigentlich vernichtenden Kritik unterzogen hat; auf sie möchten wir die Leser verweisen. Und so schliefsen wir den Reigen aller dieser sogenannten religiösen Bilder mit den „apokalyptischen Reitern" von Chr. Speyer (München), von welchen weiter nichts zu sagen ist, als dafs sie kolorirte Momentphotographien vom Pferderennplatz und aus dem Cirkus Renz sind, so naturwahr, dafs ihnen ordentlich der Rofsgeruch entströmt. —

Das ist die religiöse Malerei, wie sie sich auf den letzten Ausstellungen präsentirte. Dieser Ueberfülle von religiösen Gemälden ohne allen religiösen Tiefgehalt, ja zum Theil ohne jeden religiösen Anhauch stand nichts gegenüber als jene mehr oder weniger befriedigenden religiösen Genrebilder und ganz wenige ächt religiöse Werke. Sie sind an den fünf Fingern Einer Hand zu zählen: Die St. Georgslegende von G. Burne-Jones (London) in präraphaelitisch-giotteskem Stil, schlicht und streng in der Zeichnung, ernst und bescheiden im Kolorit, rein und zart in der Auffassung; ein St. Franziskus im Tode von Garnelo y Alda (Barcelona), an den von Benlliure erinnernd; eine kirchengeschichtliche Skizze von G. Fugel: Gründung des Klosters Petershausen; ein Christus am Oelberg von E. Hildebrand (Berlin; war im Glaspalast — horribile dictu — unmittelbar über einem Parisurtheil postirt); eine hl. Philomena von K. Schleibner (München), fast schon zu sehr Beleuchtungsstück. Nun mufs man ja freilich hiezu noch addiren die schöne Zahl

tüchtiger Werke, welche aus den Ateliers unserer katholischen Meister hervorgehen und anstatt in den Glaspalast vielmehr in die Kirchen wandern. Es ist ja erfreulich, dafs die „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst" seit 1893 in ihren Jahresmappen gerade solche Werke in trefflichen, leider farblosen Reproduktionen zur Kenntnifs weiterer Kreise bringt. Auf diese müssen wir, ohne weiter in's Einzelne eingehen zu können, den verweisen, dem es um eine genaue Kenntnifs des ganzen Standes der religiösen Malerei zu thun ist.

Gewifs sie lebt noch, die religiöse Malerei, obwohl von vielen todtgesagt, obwohl von den Modernen so viel verachtet und so viel mifshandelt. Und doch weckt der Gedanke an ihre Zukunft schwere Besorgnisse, hauptsächlich defswegen, weil selbst ihre wahren Freunde betreffs des einzuschlagenden Weges zum Theil recht unklar und uneinig sind. Wer unseren Gedanken bis hieher gefolgt ist, oder das in diesen Artikeln skizzirte Bild der Entwicklung der Malerei, des Wollens und Strebens, des Könnens und Nichtkönnens der Moderne im Allgemeinen richtig findet, wird gewifs mit uns sich wundern, dafs man zum Theil selbst auf katholischer Seite das Heil der religiösen Malerei und einen zeitgemäfsen Fortschritt derselben beschlossen wähnen kann in möglichst engem Anschlufs ans Moderne und Modernste, in Lockerung und Zerreifsung der traditionellen Bande, in Loslösung von den alten Schulen, in möglichster Entbindung des Subjektivismus und Individualismus. Heifst das wohl die Zeichen der Zeit richtig verstehen? Kommt uns das nicht vor, wie wenn man in einer besonders gefährlichen Alpengegend, in welcher die Abstürze allmählich an der Tagesordnung sind, noch die letzten Wegschranken entfernen und eine Tafel anbringen würde mit der Inschrift: „Im Namen der Freiheit. Hier ist es Jedermann erlaubt, sich zu ergehen, wo und wie er will"?

Man empfiehlt eine Modernisirung der religiösen Kunst hauptsächlich unter der Begründung, dafs die Kunst zeitgemäfs sein müsse, um volksthümlich zu bleiben. Dabei vergifst man, dafs nie eine Kunst weniger volksthümlich war, fremder dem Volk gegenüberstand, weniger von ihm verstanden und in's Herz geschlossen wurde, als die moderne. Das Volk, welches für die religiöse Kunst in Betracht kommt, sind doch nicht die obersten Kreise, welche die Ausstellungen besuchen und noch einiges Verständnifs für die Moderne haben, sondern es sind die breiten mittleren und unteren Schichten der Menschheit; gerade auf diese aber bleibt das eigentlich Moderne an der Malerei, bleiben die künstlichen Reizmittel, die technischen Virtuositäten, die koloristischen Bravourstücke, die raffinirten Stimmungen ohne Eindruck und Einflufs. Dieses Volk liebt noch heute wie zu allen Zeiten eine deutliche, klare und einfache Kunstsprache, welche mit wenig Mitteln viel sagt, und unserem katholischen Volk sind die Stile der Vorzeit, denen es in seinen Kirchen begegnet, viel weniger fremd und viel leichter verständlich als der moderne Stil.

Natürlich billigt man auch auf dieser Seite die ärgerlichen Ausschreitungen der modernen Malerei auf religiösem Gebieten nicht und man verlangt von der katholischen religiösen Malerei, dafs sie sich von solchen freihalte. Aber man bedenkt zu wenig, dafs jene Aergernisse sich eben nicht aus blofsem Mifsbrauch moderner Errungenschaften ergeben und nicht lediglich dem einzelnen ins Gewissen geschoben werden dürfen; sie sind vielmehr die legitimen Spröfslinge der ganzen modernen Richtung, die Frucht einer konsequenten Durchführung ihrer Prinzipien. Jene Grundsätze, dafs in der Malerei das was? völlig gleichgültig, nur das wie? von Bedeutung sei, dafs sie keine andere Tendenz haben dürfe, als eben zu malen, dafs eine Malerei, welche belehren, rühren, erbauen wolle, aufgehört habe, reine Kunst zu sein, dafs die Farbe alles, Zeichnung und Kontur nichts sei, dafs ein Bild durchkomponiren und fertig malen so viel heifse als es verderben, dafs das Häfsliche und Abstofsende künstlerisch gleichwerthig sei mit dem Schönen, dafs der Malerei eher noch eine Vorliebe für das erstere als eine Schwäche für das letztere verziehen werden könne, dafs das Schauen, Denken, Fühlen des Malers für ihn oberstes Kunstgesetz sei und er aufser sich keine Norm anerkennen dürfe, — alle diese und ähnliche, wie Dogmen proklamirte Prinzipien müssen, auf das religiöse Gebiet übertragen, nothwendig jene ärgerlichen Folgen haben und jene Sodomsäpfel zeitigen. Und wo immer die religiöse Malerei sich in intimere Beziehungen mit der Moderne einläfst, da ist ihr Charakter, ihre Unschuld, ihre Frömmigkeit, ihre Rechtgläubigkeit gefährdet.

Dafür erbringt die deutsche Gesellschaft für christliche Kunst selbst bedauernswerthe Belege. Von Raphael Schuster-Woldans bereits beklagter Madonna in der Jahresmappe 1896 wollen wir nicht weiter reden. Aber dieselbe Mappe brachte auch eine Pietà von Josef Altheimer, mit welcher man trotz schöner Einzelzüge nicht ganz einverstanden sein kann. Der Schmerz der mater dolorosa ist zu wenig grofs und würdig aufgefafst, zu jammerselig und zu laut klagend; die Situation des Leichnams ist unklar; haben Mariens wankende Kniee ihn herabfallen lassen und wird er eben noch von den beiden Männern aufgefangen? soll er ihr auf den Schoofs, oder soll er auf den Boden gelegt werden? Er schwebt zwischen diesen Möglichkeiten, was ein unbehagliches Gefühl verursacht. Leo Samberger ist in solchem Grade im Banne der Moderne, dafs es beinahe pathologisch wird; haben seine Propheten in der Jahresmappe 1896 trotz aller Fremdartigkeit der äufseren Erscheinung doch noch einen Zug monumentaler Gröfse, so ist in seinem Christus- und Madonnenbild, die im Glaspalast zu sehen waren, auch kein Funke würdiger, christlicher, katholischer Auffassung mehr zu entdecken. Das Christusantlitz ist durchaus abstofsend, hager, herb, hart und eckig, krankhaft düster und streng; die Madonna zeigt jenen Einen weiblichen Gesichtstypus, den der Maler seit Jahren variirt und mit einer gewissen Lust immer noch unschöner ausgestaltet, mit den eckig vorstehenden Backenknochen und den wie im Wahnsinn rollenden Augen; neben ihr der Knabe mit den unkindlichen Zügen und unnatürlich grofsen Augen, der einen unförmlichen Klumpen von Hand zum Munde führt. Louis Feldmanns Jüngling von Naim in der Jahresmappe von 1896 erfährt im Texte eine widerwärtig starke Beräucherung. Das Bild beweist nur, wie ganz der Maler auf die Intentionen seines Meisters E. von Gebhardt eingeht, aber auch wie sehr diese Intentionen mit wahrhaft religiöser Auffassung in Spannung und Konflikt kommen. Der Maler schildert nicht, wie man doch erwarten würde, die Auferweckung des Jünglings, sondern läfst Jesus tröstend neben der Mutter hergehen. Im Kommentar wird auch das belobt; der Heiland spreche der Mutter „zunächst erhebenden Trost zu, gleichsam als Einleitung seiner göttlichen Hülfe" und diese „gut gewählte, zur Gedankenstimmung des Bildes passende Auffassung erinnere unwillkürlich an Gebhardt, der nie die Wunderthat selbst, sondern stets ihre moralische Wirkung (?) zur Anschauung bringen will." Zur Gedankenstimmung des ganzen Bildes pafst allerdings diese Auffassung, wie zu den Gebhardt'schen Kompositionen; diese Stimmung ist eine so durchaus realistische und naturalistische, dafs ein Wunder in dieselbe absolut nicht hineinpassen würde; dieser Christus kann den Jüngling nicht auferwecken, sondern höchstens als „Menschenfreund" der Mutter seine Kondolenz bezeugen. Geradezu beleidigend für das religiöse Gefühl war aber desselben Feldmann Mariä Heimsuchung im Glaspalast 1897.

So zeigt es sich selbst hier, welchen Schaden und welche Verheerungen durch Invasionen des Modernen ins christliche Kunstgebiet angerichtet werden können, wie unter zu starkem Einflufs desselben auch ernstdenkende und gutwillige Meister dazu kommen, dafs sie bei Behandlung religiöser Themate sich in Ton und Stimmung bedauerlich vergreifen. Und umgekehrt wäre der Beweis leicht zu erbringen, dafs die wirklich guten Leistungen religiöser Kunst, welche die Jahresmappen uns vorführen und welchen wir sonst begegnen, ihr Bestes, ihren Tiefgehalt, ihre religiöse Beseelung nicht den Fortschritten der modernen Kunst danken, sondern dem lebenswarmen Kontakt, in welchem diese Meister mit der guten alten Kunst, mit den besten Perioden und Schulen der Vorzeit geblieben sind.

Soll denn aber jede Möglichkeit eines Fortschrittes abgeschnitten sein? Soll denn die Kunst nur in der todten Sprache vergangener Zeiten reden dürfen, welche blofs die verstehen, die sie gelernt haben? Mufs nicht die enge Fühlung mit der Kunst der Vorzeit nothwendig die Fühlung mit der Jetztzeit aufheben? Es liefse sich auf diese Fragen und Befürchtungen vieles erwidern. Wir beschränken uns auf Eines. Es ist keineswegs unsere Ansicht, dafs die religiöse Malerei sich der Entwicklung vollständig entziehen solle, welche die Malerei überhaupt in neuerer Zeit genommen. Wir halten, wie aus diesen Artikeln hervorgeht, keineswegs alles an dieser Entwicklung für verfehlt, und wir sind der Ueberzeugung, dafs manche der modernen Errungenschaften auch der religiösen Malerei zu gut kommen können und sollen. G. Fugel, dessen Kinderfreund und Abendmahl (reproduzirt in der Jahresmappe 1897) uns in der früheren Artikelserie zu einigen Bedenken Anlafs gab,

hat inzwischen in einem grofsen Altarbild: Die hl. Familie (wir wünschten, die Gesellschaft könnte es in chromotypischer Nachbildung ihrer nächsten Mappe einverleiben) den schönsten Beweis geliefert, wie man tiefreligiös und gutkonservativ und dabei im besten Sinne modern sein kann. Das ist wahre und echte Stimmungsmalerei, welche den ganzen Zauber moderner Koloristik entfaltet, aber nur zu dem Zwecke, um die religiöse Idee des Bildes ins Licht und in Musik zu setzen.

Gewifs, auch der religiöse Maler mufs vor allem malen können, malen und auch zeichnen. Er mag immerhin durch die moderne Schule gehen; er soll ihre Technik sich aneignen, soll auch in das Freilicht und in alle Finessen moderner Farbengebung sich einlernen; er soll sich daran gewöhnen, mit den geschärften Sinnen moderner Kunst die Natur anzuschauen, aufzufassen, nachzubilden; er sammle sich einen möglichst grofsen Reichthum und Vorrath von Formen, Farben, Naturbildern auf der Netzhaut seines Auges, in den Kammern seines Gedächtnisses, auf den Blättern seiner Skizzenbücher, und lerne gründlich die Kunst, die Natur möglichst natürlich wiederzugeben. Hat er das alles gethan, gesammelt, erlernt, so ist er vielleicht ein Maler, aber er ist noch kein religiöser Maler. Es ist doch selbstverständlich, dafs dieser aufser der Gabe, malerisch zu sehen und das Gesehene malerisch wiederzugeben, noch die hohe Gabe nöthig hat, religiös zu sehen und das mit dem Aug des Glaubens Geschaute in sinnliche Formen zu fassen, welche dem Wesen und Charakter der heiligen Personen, Gegenstände, Thatsachen, Ideen nicht zuwider, sondern konform sind. Sonst fehlt ja das, was auch die modernste Kunst als Grundforderung aufstellt: die Wahrheit, die Uebereinstimmung des Schaffens des Künstlers mit seinem Denken und Fühlen, der äufseren Form mit der inneren Idee.

Darnach ist klar, dafs der ganze moderne Betrieb der Malerei für den religiösen Künstler mehr nur die Bedeutung einer, allerdings nothwendigen und durchaus wünschenswerthen, technischen Vorschule und Formenschule haben kann. Gerade das spezifisch religiöse Element wird er in den modernen Akademien, Ausstellungen, Ateliers vergeblich suchen; er kann es aber auch nicht lediglich aus sich selber herausbilden. Es gibt nur Eine hohe Schule, in welcher er lernen kann, religiöse Themate, auch die höchsten und übernatürlichsten, religiös anschauen, auffassen, anfassen, in würdigen Formen versinnbilden, — das ist die christliche Kunst der Vorzeit und ihre unsterblichen Werke. Nie war es für den religiösen Maler nothwendiger, in diese Schule zu gehen, als heutzutag; er soll hier nicht diesen oder jenen Stil lernen, nicht schülerhaft Formen kopiren, nicht die zum Theil noch kindliche und unentwickelte Formensprache nachstammeln; aber er soll sich hier in den Geist der religiösen Malerei einführen lassen. Der totale Bruch mit der Kunst der Vorzeit ist nicht einmal der Profanmalerei gut bekommen; wer ihn der religiösen Kunst empfiehlt, hat es entweder auf einen Mord derselben abgesehen oder er weifs nicht, was er thut und spricht.

Man mag ja auch mit Bezug auf die modernen Errungenschaften den religiösen Künstlern das apostolische Wort zurufen: „alles ist euer“ (1. Kor. 3, 22). Aber dann mufs man auch sofort das andere Wort des Apostels anfügen: „alles ist mir erlaubt, aber nicht alles frommt; alles ist mir erlaubt, aber nicht alles erbaut; alles ist mir erlaubt, aber ich soll durch nichts mich knechten lassen“ (1. Kor. 6, 12. 10, 22 f.). Man mag das Wort Freiheit auf die Fahne der religiösen Kunst schreiben, aber das kann dann doch nur die Freiheit der Kinder Gottes bedeuten, welche nie und nirgends dem Fleisch Konzessionen macht (Gal. 5, 13), welche nur gedeiht und athmet und lebt in der Atmosphäre des Glaubens, der Demuth, der Keuschheit, der Sittsamkeit und Ordnung, des Gehorsams und der Entsagung, des kirchlichen Lebens und der kirchlichen Tradition.

In diesem Sinne möchten wir trotz allen Widerspruches auch jetzt wieder unsere schwer gefährdete religiöse Malerei auf das Beispiel der Beuroner Malerschule verweisen, nicht um sie auf deren Formensprache zu verpflichten, sondern um ihr für ihren heiligen Beruf das Gewissen zu schärfen, um sie zu wappnen gegen die grofsen Versuchungen, denen sie heutzutag ausgesetzt ist, um ihr das Auge offen zu erhalten für das Eine Nothwendige, das keine technische Fertigkeit zu ersetzen vermag; das ist die tiefe Glaubensüberzeugung, der kirchliche Sinn, die reine Intention und der Geist des Gebetes. —

Freiburg i. Br. Paul Keppler.

# Kirchliches Silbergeräth auf der Ausstellung von Werken alten Kunstgewerbes aus Sächsisch-Thüringischem Privatbesitz in Leipzig.

Mit Abbildung.

## I.



Bei Gelegenheit der diesjährigen Sächsisch-Thüringischen Gewerbe-Ausstellung in Leipzig hatte das städtische Kunstgewerbe-Museum gleichzeitig eine Ausstellung alter kunstgewerblicher Gegenstände aus Sächsisch-Thüringischem Privatbesitz veranstaltet; diese glückliche Idee hat von allen Seiten eine so rege Unterstützung erfahren, dafs die Ausstellung ungetheilte Anerkennung fand. Der grofse Front-Saal des jüngst eröffneten Grassi-Museums war in fünf mit verschiedenen Stoffen bekleidete Räume getheilt, die den Maafsstab grofser Wohnräume nicht überschritten; die geschickte Vertheilung weniger hervorragender Werke alter Malerei — zumeist aus den Sammlungen Felix, Thieme und Gottschald in Leipzig — wie das Vermeiden einer Zusammenstellung anspruchsvoller Möbelstücke mit den Werken der Kleinkunst, mufsten den intimen Reiz der Ausstellung wesentlich fördern. Für die Wirkung des gröfseren Mittelraumes mit seiner hellgelben geblümten Stofftapete waren die Prunkmöbel des XVIII. Jahrh. aus Königlich Sächsischem Besitz bestimmend, zwei Standuhren in Boulle-Arbeit, die hohe bronzene Palmenuhr, der silbergetriebene Prunktisch des Augsburger Goldschmiedes Biller, u. a. m. Von den beiden Räumen zu der einen Seite des Mittelraumes enthielt der in Grün ausgestattete im Wesentlichen die Felix'schen Bilder und Möbel sowie Silbergeräth der Renaissance, der andere — in rothem Sammet — die Zschille'schen Majoliken, rheinisches Steinzeug der Sammlungen Zschille und Felix, ferner das mittelalterliche Silbergeräth; in beide Zimmer vertheilt waren die Zinn-Sammlungen Demiani und Zöllner, Leipzig. Jenseits des gelben Hauptraumes lag ein rothes Zimmer mit holländischen Gemälden, Silbergeräth, Schmuck und den Glanzstücken der Zschille'schen Besteck-Sammlung; in dem letzten Zimmer hatten auf einem blaugrauen Grund die Porzellane Aufstellung gefunden, die sich in der Hauptsache naturgemäfs auf sächsisches Fabrikat beschränkten.

Eine hervorragende Stellung alten kirchlichen Silbergeräths auf der Ausstellung war in dem Heimathland der Reformation von vornherein nicht zu erwarten; und doch hatten sich 40—50 christliche Kultgeräthe zusammengefunden, allerdings fast nur Kelche. Die Reformation im Verein mit zeitweilig auftretenden finanziellen Nöthen haben zusammengewirkt, um unter dem übrigen Kultgeräth der katholischen Kirche gründlich aufzuräumen; wie uns die Inventare der Kunstdenkmäler lehren, ist jedoch der Reichthum an alten Kelchen im jetzigen Königreich Sachsen und den benachbarten Staaten wider Erwarten grofs: fast jede Dorfkirche besitzt einen oder gar mehrere Kelche des XV. und XVI. Jahrh. aber fast nirgendwo findet sich noch eine Monstranz, ein Vortragekreuz, Weihrauchfafs oder ewige Lampe. Der Untergang dieser Mefsgeräthe ist an einigen Stellen noch nachzuweisen; z. B. verkauft die Marienkirche in Zwickau nach Einführung der Reformation 1545 für 2000 Gulden Bilder und eingeschmolzenes, Silbergeräth, dabei war ein 1479 gestiftetes Kreuz von 140 Mark Gewicht; die Kirche, die 1526 noch 34 Kelche besafs, scheint dieselben 1545 vor dem Untergang bewahrt zu haben; denn aufser den in ihrem Besitz erhaltenen Stücken besafs sie 1840 noch zwei Henkelkelche.[1])

Die ältesten Stücke des ausgestellten kirchlichen Silbergeräths sind vier getriebene Medaillons auf dem Fufs eines Kelches aus Rochsburg (Katalog Nr. 5), der jedoch in seinem Aufbau der Mitte des XV. Jahrh. angehört, nicht dem XIV. Jahrh., wie Steche — wohl durch die Reliefs irregeführt — angibt.[2]) Das eine Medaillon zeigt Maria mit dem Kind thronend auf einem Kastensitz; auf dem Relief der Verkündigung nähert sich der Engel in lebhaftem Schritt der sitzenden Madonna; das Gewand des Engels flattert in grofsen Zickzack-Falten unnatürlich in die Höhe. Bei dem Relief der Kreuzigung herrscht der Typus der späteren romanischen Zeit, der

[1]) Steche, »Bau- und Kunstdenkmäler des Königreiches Sachsen« Heft 12. Zwickau. S. 107.

[2]) Steche, Heft 14. Rochlitz. S. 81, Fig. 47.

Christuskörper schon leicht geschweift, Maria die Hände zu dem Gekreuzigten ausstreckend, Johannes in stiller Trauer; über den Kreuzbalken erscheinen Sonne und Mond. Das letzte der Reliefs, die Frauen am Grabe, zeigt den Engel mit übergeschlagenen Beinen auf dem Rande des geöffneten Grabes sitzend, mit der einen Hand weist er vom Grabe fort; die Frauen stehen nebeneinander an der Langseite des Grabes, in das sie ihre Weihrauchfässern ähnliche Gefäfse hineinhängen lassen; wie stets in der romanischen Epoche ist die Darstellung der Frauen am Grabe mit derjenigen der Auferstehung vereinigt, indem die Krieger noch vor dem Grabe liegen. Die Reliefs sind bei subtiler Ausführung gekennzeichnet durch ein Ringen nach lebendigem Ausdruck des Vorgangs; die Bewegung überträgt sich sogar schon auf die sonst so feierliche Darstellung der thronenden Maria mit dem Kind. Merkwürdigerweise stehen nun mindestens drei der vier Reliefs in ziemlich genauer Uebereinstimmung mit den Reliefs des herrlichen Kelches der Katharinenkirche in Braunschweig, soweit ich nach der einzigen mir zu Gebote stehenden Abbildung urtheilen konnte. Das Relief der Frauen am Grabe stimmt genau überein, anscheinend auch dasjenige der Kreuzigung — hier haben wir es jedoch mit feststehenden Typen zu thuen; aber auch bei der thronenden Madonna scheint sich eine starke Uebereinstimmung zu finden,



**Romanischer Speisekelch im Kloster Marienstern bei Kamenz.**

zum mindesten zeigt der Kastensitz der Madonna die gleiche ornamentale Behandlung. Diese Verwandtschaft der Darstellungen ist um so eigenartiger, als die Geschichte Christi bei romanischem Kirchengeräth in der Regel in sechs oder vier bestimmten Szenen vorgeführt wird, entweder 1. Verkündigung, 2. Geburt, 3. Anbetung, 4. Kreuzigung, 5. Auferstehung, 6. Himmelfahrt[3]) oder 1. Verkündigung, 2. Geburt, 3. Kreuzigung, 4. Auferstehung bezw. Frauen am Grab.[4])

Die Reliefs des Rochsburger Kelches wie der Braunschweiger Kelch mit seinem reichen Filigranschmuck dürften der Zeit um 1200 angehören; leider haben die Reliefs des Rochsburger Kelches durch eine etwas unreine Vergoldung bei einer Wiederherstellung im Jahre 1889 (Steche a. a. O.) an Schärfe eingebüfst.

Den Glanzpunkt unter dem kirchlichen Silber bildet der auf der Dresdener Ausstellung 1875 bekannt gewordene Speisekelch aus dem Cisterzienserinnen-Kloster Marienstern bei Kamenz; ihm lassen sich auf deutschem Boden nur die Speisekelche von Wilten in Tirol und von St. Peter in Salzburg an die Seite stellen; beide gehören allerdings noch dem XII. Jahrh. an, während der Mariensterner Kelch bis zur Mitte des XIII. Jahrh. hinaufzudatiren ist.[5]) Die mächtige breite Form hat er mit dem Wiltener Kelch gemein, dem er auch in dem Reichthum des Figurenschmuckes nahe kommt; der Wiltener Kelch kann allerdings vermöge der Niello-Technik auf Fufs, Kuppa und Patene eine ungleich gröfsere Anzahl von Begebenheiten des alten und des neuen Testamentes aufnehmen. Der hier abgebildete Mariensterner Kelch zeigt in den sechs getriebenen Rundmedaillons die oben genannten sechs Szenen aus dem Leben Christi; diese Reliefs in ihrer breiten Anlage und der flachen etwas verschwommenen Behandlung machen den künstlerischen Werth des Kelches nicht aus, vielmehr der reiche Schmuck des Fufses in gegossenen aufgelötheten Figürchen. Die Darstellungen zerfallen durch eine (jetzt verlorene) Perlenschnur in zwei Zonen; die obere Zone zeigt Christus in Glorie thronend mit den vier Evangelisten-Symbolen, zu den Seiten stehen Maria auf dem Drachen, ein jugendlicher Heiliger mit einem Palmzweig, wohl der Schutzheilige des Klosters, und ein Engel; die untere Zone zeigt in der einen Hälfte die Apostel um den Vorgang der Schlüsselverleihung gruppirt, in der anderen Hälfte Heilige und Stifter, eine Versammlung von fünf heiligen Bischöfen im Gebet mit vorgestreckten Händen, einem Heiligen ohne Attribute und zwei heiligen Kriegern; zur Linken kniet die Stifterin mit zwei Kindern und präsentirt dem einen heiligen Bischof ein zum geistlichen Stand bestimmtes Kind oder die Seele eines verstorbenen Kindes, zur Rechten kniet in derselben Haltung, ein Kind dem einen heiligen Krieger präsentirend, der Stifter mit einem Sohn. Der kräftige Nodus ist quergetheilt durch einen Reif mit Rubinen in Kastenfassung; die beiden Hälften durchbrochen mit verschlungenen Drachen und spätromanischem Blattwerk; die vierkantigen Henkel sind an den Seitenflächen ebenso behandelt, an den Aufsenseiten tragen sie eine Reihe Rubinen und Perlen in Kastenfassung.

Die Provenienz ist schwer zu bestimmen trotz der leicht lesbaren Stiftungs-Inschrift:

*IVTTA · D̃O · CARA ·*
*CALICEM · QVE · PONIS · IN · ARA*
*VT · T̃ · SIT · CLARA ·*
*VGO · MARTA · DARA ·*

Immerhin erscheint die Vermuthung begründet, dafs die Anfertigung des Kelches mit der Gründung des Cisterzienserinnenklosters Marienstern 1248 in Verbindung steht; jedenfalls

[3]) z. B. auf der Kuppa des Speisekelches aus Marienstern bei Kamenz.

[4]) z. B. auf dem romanischen Kelch der Kirche St. Aposteln in Köln; ein zweiter romanischer Kelch aus Marienstern trägt auf dem Fufs die alttestamentarischen Vorbilder dieser vier Hauptbegebenheiten aus dem Leben Christi: 1. Gott Vater im brennenden Dornbusch, 2. Porta Ezechielis (Ez. cap. 44), 3. Die eherne Schlange, 4. Jonas. Steche in der »Zeitschr. für christl. Kunst« Bd. II, Sp. 342.

[5]) Otte »Handb. der christl. Kunst-Archäologie« V. Aufl., S. 218. Der dort erwähnte doppelhenkelige Kelch der Sammlung Basilewsky ist mir unbekannt; er ist wohl identisch mit Darcel-Basilewsky »Collection Basilewsky« (Paris 1874), Catalogue S. 53, Nr. 143 und Gonse »L'art ancien à l'exposition universelle de 1878« (Paris 1879) S. 229; dafs es sich um einen zweihenkeligen Kelch handelt, wird an beiden Stellen nicht erwähnt. Gonse allein erwähnt die zugehörigen Saugröhrchen.

[Auch der kleine Krystallkelch unter dem Baldachin in der Reichen-Kapelle zu München hat zwei Handhaben, sowie der grofse romanische Speisekelch mit Kronendeckel im Nationalmuseum zu Stockholm, den ich demnächst hier veröffentlichen werde.] D. H.

darf man seine Entstehung nicht lange nach der Mitte des XIII. Jahrh. ansetzen; er erscheint somit als der jüngste der wenigen erhaltenen Speisekelche, die dazu bestimmt waren, der ganzen Gemeinde die hl. Kommunion auch unter Weinesgestalt zu geben. Das stimmt überein mit dem allmäligen Erlöschen dieses Gebrauches am Ende des XIII. Jahrh., nachdem bereits seit dem XI. Jahrh. die Darreichung der hl. Kommunion unter der einen Brodsgestalt eine zunehmende Ausbreitung erfahren hatte. Der Mariensterner Kelch repräsentirt eines der bedeutendsten Denkmale deutscher Goldschmiedekunst des XIII. Jahrh., namentlich die gegossenen Theile seines Schmuckes zeichnen sich durch die technische Meisterschaft wie durch die Frische der Auffassung und seelische Belebung aus; diese Eigenschaften machen sich vornehmlich in dem Vorgang der Schlüsselverleihung geltend, bei dem der Meister in der lebhaften Diskussion der Apostel die große Bedeutung der Schlüsselverleihung für die Kirche auszudrücken versteht.

Die Zeit der Frühgothik ist durch einige reizvolle Gebilde vertreten; der kleine Meßkelch bewahrt im Wesentlichen die aus praktischem Gebrauch hergeleitete Form der früheren Zeit; dabei erzeugt die Vorliebe für naturalistische Pflanzenmotive mannigfache Studien, die bei modernen Kelchen in mittelalterlichem Stil größerer Berücksichtigung werth wären. Das so lebendige Weinlaub erfreut sich, zumal seiner symbolischen Bezüge wegen, einer häufigen Verwendung. In der Regel bleibt die runde flache Form des Fußes, der Nodus wird zu seiner Belebung mit kleinen, in der Regel sechs, Zierflächen belegt, welche durch die vertikale Einziehung getrennt sind. Das ist der Vorläufer des fast immer aus dem Sechseck konstruirten Nodus des XV. und XVI. Jahrh., desjenigen Theiles, an dem sich mit Vorliebe die künstlerische Schaffenskraft ergeht. Ein schönes Beispiel dieser Uebergangsform bietet der Kelch der Kirche in Frankenberg (Katalog Nr. 12),[6]) der schon dem Beginn des XIV. Jahrh. angehört; der Nodus zeigt schon die über Eck gestellten Quadrate mit kleinen Weinranken dazwischen; die Rotulen tragen getriebene Reliefs mit sitzenden Figürchen unter gothischen Baldachinen von zierlichster Durchführung der namentlich in dieser Verbindung sehr seltenen Darstellung christlicher Tugenden.[7]) Vier Rundmedaillons auf dem Fuß zeigen die vier Hauptbegebenheiten aus dem Leben Christi; es hat bereits eine Auswechselung der Szene der Frauen am Grab durch die Darstellung der Auferstehung stattgefunden; der Gekreuzigte zeigt schon die typische Form des ausgehangenen Körpers, nur das alte Schema der Geburt hält sich noch unverändert unter den gothischen Formen der Ausstattung. In den Figuren herrscht überall der leichte Schwung der Frühgothik, das Streben nach Bewegung der Gewandmassen durch Raffen und Aufnehmen der Gewandzipfel; eigenartig ist das feine wellige Rankenwerk mit Kleeblättchen, das gleichmäßig den Grund dieser Medaillons überspinnt. Dazu kommt die ausnehmend gute Erhaltung dieses Frankenberger Kelches, der keinerlei Spuren nachträglicher Arbeiten aufweist.

Den gleichen intimen Reiz subtiler Durchführung zeigen die Reste eines wahrscheinlich im XVII. Jahrh. zusammengebauten Kelches aus Dippoldiswalde (Katalog Nr. 14).[8]) Die sechs kleinen Rundmedaillons des Fußes tragen die Darstellungen der Kreuzigung (als Signaculum), Mariae und der vier Evangelisten.[9]) Noch mehr als die Reliefs des vorgenannten Kelches zeichnen sie sich durch eingehende Behandlung aus, Maria und Johannes mit dem lebhaftesten Ausdruck des Schmerzes, die Evangelisten in eifrigster Thätigkeit theils schreibend, theils lesend; dazu die peinlichste Darstellung gothischen Mobiliars, Kastensitze, Sessel mit hoher Rückwand in Giebelform und verschiedene Schreib- und Lesepulte. Ein noch größeres Interesse darf der Nodus wegen seiner seltenen, fein empfundenen Form beanspruchen; er ist sechsfach abgeflacht und mit sechs halbkugelförmigen Buckeln besetzt; zwischen den Buckeln sitzen kleine Rosetten und trefflich behandelte Weinblätter. (Schluß folgt.) Edmund Renard.

[6]) Steche, Heft 6, Flöha, S. 66.

[7]) Weber im Repertorium für Kunstwissenschaft, XX, S. 406.

[8]) Steche, Heft 2, Dippoldiswalde, S. 14. — Die Kuppa trägt eine punktirte Stiftungs-Inschrift mit der Jahreszahl 1635.

[9]) Diese Auswahl begegnet uns namentlich bei den in Leipzig ausgestellten Kelchen von nun an fast regelmäßig an Stelle der sechs bezw. vier Vorgänge aus dem Leben Christi.

# Bücherschau.

Anleitung zur Denkmalspflege im Königreich Bayern von Dr. Wolfgang Maria Schmid, kgl. Bibliothekar und Sekretär am bayerischen Nationalmuseum. 87 S. in 8$^{0}$. Mit 45 Abbildungen. — München, Lentner, 1897.

Der Zweck des Büchleins ist, allen Vorständen von Behörden ein bequem zu handhabendes Hülfsmittel zu bieten, um zu erkennen, ob in einem gegebenen Fall ein Kunstdenkmal vorliegt, und wie dasselbe in Bayern als Gegenstand der öffentlichen Denkmalspflege weiter zu behandeln ist. Nur ein praktisch wie theoretisch geschulter Mann war im Stande, diesem Zweck auf so wenigen Seiten klar und genügend zu entsprechen. Die Abbildungen sind gut gewählt und lehrreich; der billige Preis von 1.25 Mk. wird dem brauchbaren Schriftchen um so leichter eine weite Verbreitung bringen, da es auch aufserhalb Bayerns gute Dienste leisten kann. S. B.

---

Die priesterlichen Gewänder des Abendlandes nach ihrer geschichtlichen Entwicklung. Von Joseph Braun S. J. Mit 30 in den Text gedruckten Abbildungen. Freiburg 1897. Herder'sche Verlagshandlung. (Pr. Mk. 2,50.)

Diese (als 71. Ergänzungsheft zu den »Stimmen aus Maria Laach« herausgegebene) Studie beschäftigt sich ex professo mit einer, in den letzten Jahrzehnten, wenigstens in Deutschland, fast nur an den zuständigen Stellen liturgischer und archäologischer Lehrbücher, oder durch einzelne Artikel, also mehr gelegentlich und nebensächlich behandelten Frage. Nicht nur der Ursprung und die Entwicklung, sondern auch die Gebrauchsweise und die symbolische Bedeutung, vielmehr Deutung der priesterlichen Gewänder, also des Schultertuches, der Albe, des Gürtels, Manipels, der Stola und Kasel werden gründlich erforscht, indem über sie die Quellen gefragt werden, die urkundlichen wie die monumentalen. Hierbei geht der Verfasser mit grofser Vorsicht und Objektivität zu Werke, indem er sich weder von hergebrachten Anschauungen imponiren, noch von eigenen Liebhabereien oder Vorurtheilen leiten, sondern nur die Quellen und die Thatsachen reden läfst. Diese werden in jeder der 6 Gruppen sorgsam geprüft und fast für jede derselben stellt sich das IX. Jahrh. als ein grofser Merkstein in der Entwicklung, wenigstens in Bezug auf deren Feststellung heraus, die den Ausgangspunkt einer genau und mit Sicherheit zu verfolgenden Ausgestaltung bietet. Rückwärts gelangt der Verfasser in Unterschiede von manchen anderen Forschern, nicht zu der hohepriesterlichen Kleidung, sondern eher zum römischen Profangewand und vorwärts führt ihn der Weg durch alle Wandlungen der Zeit bis in die Gegenwart mit ihren Reformversuchen. Dafs hierbei auch im Anschlusse an die alten Formen und Verzierungsarten praktische, zum Theil durch Abbildungen erläuterte Vorschläge gemacht werden, gereicht dem Büchlein so sehr zum Vortheil, dafs eine noch gröfsere Ausdehnung derselben von Seiten des archäologisch fast noch mehr als liturgisch geschulten Verfassers erwünscht wäre. Dafs die Alben schon in früher Zeit nicht blofs mit Aurifrisien verziert waren, sondern auch mit über das ganze Gewand ausgestreuten gestickten Ornamenten, beweist die »Manica una de camisia in qua St. Ludgerus sepultus jacuit«, die sich in der Abtei Werden erhalten hat (vergl. Katalog der Alterthümer-Ausstellung zu Düsseldorf 1880, Nr. 523), und dafs England wenigstens eine romanische Kasel noch besitzt, geht aus den »Vetusta monumenta« VII. Band I. Theil hervor, in welchem der Inhalt eines in der Kathedrale von Canterbury gefundenen Erzbischof-Grabes (wahrscheinlich von Hubertus Walter † 1205) veröffentlicht wird, auch Stola und Kasel. — Die Fortsetzung, welche die bischöflichen Gewänder behandeln wird, läfst hoffentlich nicht lange auf sich warten. Schnütgen.

---

Der Zeugdruck der hl. Anna, der Jungfrau Maria und Seraphim (aus der Sammlung Forrer, jetzt im germanischen Museum) und einige altkölnische Handzeichnungen. Mit einer Lichtdrucktafel. Von Th. Hampe. (Sonderabdr. aus den Mitth. des germ. Nationalmuseums. 1897.)

Diese Studie über den technisch wie ikonographisch höchst merkwürdigen Modeldruck und seine Vergleichung mit einigen ohne Zweifel in Köln entstandenen Zeichnungen verdient besondere Beachtung wegen ihrer objektiven, klaren Untersuchung und wegen der dadurch gewonnenen Resultate. Denn dafs die Zeichnungen, von denen die eine Darstellung ganz verwandt (eine andere, als stehende Pietà mit der Krone, eine Art Seitenstück zur Darstellung von Gott Vater mit dem Leichnam des Sohnes, ein Unikum) ist, dem Ende des XIV. Jahrh. angehören, erscheint ebenso gewifs, wie der Modeldruck nicht so sehr wegen der Formen seiner, übrigens für den kölnischen Ursprung charakteristischen, Architekturbekrönung, als wegen derjenigen des Faltenwurfs um mindestens ein Jahrzehnt später anzusetzen ist. Bezeichnend sind für ihn die eingestreuten Blätter als letzte Nachklänge der italienischen Stoffmotive und aufserdem möge noch die Bemerkung Platz finden, dafs ich in der Nikolaikirche zu Stralsund eine grofse Selbdrittgruppe sah, die vor 1378 entstanden sein dürfte. Schnütgen.

---

Altfränkische Bilder 1898, mit erläuterndem Text von Dr. Th. Henner. Verlag von H. Stürtz in Würzburg. (Preis 1 Mk.)

Dieser IV. Jahrgang des originellen Kalenders übertrifft noch seine Vorgänger wie in seiner ganzen Ausstattung, so in der Auswahl und Reproduktion der dem Frankenlande entnommenen Kunstdenkmäler. Diese sind dem Bereiche der Architektur, Malerei, Plastik, Goldschmiedekunst entlehnt, unter geschickter Berücksichtigung wie der älteren, so der jüngeren Epochen; dafs minder bekannte Monumente, wie die drei malerischen Stadtthore von Iphofen, an's Licht gezogen und sämmtliche 28 Abbildungen von recht instruktiven geschichtlichen und archäologischen Erklärungen begleitet werden, verleiht dem sehr gefällig sich präsentirenden Hefte einen besonderen Werth. G.





Hugo van der Goes: Der Tod der heiligen Jungfrau.
(Brügge, Gemälde-Gallerie.)



# Am Schlusse des ersten Jahrzehntes

geziemt sich ein Rückblick und dieser hat zu beginnen mit dem Ausdrucke des Dankes gegen Gott, dessen Verherrlichung diese Zeitschrift dienen soll und der sie mit Seinem Segen begleitet hat. — Dank gebührt besonders ihrem Vorstande, der den Herausgeber stets ermuthigt hat durch die rückhaltlose Versicherung seiner unbedingten Zustimmung, Dank dem Verleger, der in vornehmster Weise nicht sein Interesse, sondern die gediegene Ausstattung in den Vordergrund stellte, Dank Allen, welche die Zeitschrift unterstützt haben durch litterarische Beiträge, durch Empfehlungen, durch das Abonnement. Sämmtliche Mitarbeiter, (von denen manche auf den Ruf des Leiters als Nothhelfer erschienen), sind der Zeitschrift treu geblieben, wenn nicht der Tod oder Ueberlastung mit Arbeiten ihnen die Feder aus der Hand genommen hat; möge ihr Vertrauen und ihre Treue fortdauern! Der Hochwürdigste Episkopat hat die Zeitschrift wiederholt seiner Beifallsbezeugungen, auch amtlicher Empfehlungen gewürdigt, und zahllos sind die Aeufserungen der Sympathie, die ihr aus sonstigen kunstbegeisterten Kreisen zugegangen sind, neben der Anerkennung, die ihr fortwährend von der Presse in reichem Maafse zu Theil geworden.

Auch ein solider Stamm von Abonnenten hat ihr die Treue bewahrt, und die Lücken, welche von Zeit zu Zeit und wohl zumeist durch einseitige Förderer moderner Bestrebungen oder übermäfsige Betoner rein praktischer Anweisungen entstanden, sind nicht unausgefüllt geblieben. Leider konnten den später Eintretenden die früheren Jahrgänge nicht nachgeliefert werden, denn die vier ersten waren schon bald vergriffen und, wenn sie mal ausnahmsweise im antiquarischen Betriebe auftauchen, beanspruchen sie den doppelten Ladenpreis.

Für Manche mag in diesem Jahrzehnt, in welchem auch hinsichtlich des modernen Kunstbetriebes die Mode ihr Recht viel stärker noch als früher betonte, der Ruf nach einem neuen Stil mit gesteigerter Dringlichkeit ertönte, die Zeitschrift in dem Wirrsal der Meinungen ein Halt und Leitstern gewesen sein, wie durch Serien grundlegender Artikel, in denen die leitenden Gesichtspunkte festgestellt wurden, so durch den unaufhörlichen Hinweis auf die besten Kunstschöpfungen der früheren Jahrhunderte. Getreu ihrem Programm, um welches sie wie um ihre Fahne die Gesinnungsgenossen sammelte, hat sie keiner Periode des christlichen Kunstschaffens, keiner Stilrichtung ihre Beachtung versagt, immer und überall der Erhaltung ihrer Erzeugnisse bezw. ihrer durchaus einheitlichen Restaurirung das Wort geredet, mit vollkommener Unbefangenheit die geschichtliche Bedeutung sämmtlicher christlicher Kunstdenkmäler bei jeder passenden Gelegenheit hervorhebend. Insoweit es sich aber um deren unmittelbare Vorbildlichkeit handelte, wenigstens auf dem Gebiete der kirchlichen Kunstthätigkeit, von deren verständiger Pflege sie die Regenerirung des gesammten christlichen Kunstlebens vornehmlich erwartet, hat sie die drei letzten Jahrhunderte des Mittelalters stets als die eigentliche Blüthezeit gefeiert und auf das, was diese in Deutschland und den stamm- oder stilverwandten Nachbarländern geschaffen haben, als auf die geeignetsten Vorbilder hingewiesen.

Defswegen hat sie es sich besonders angelegen sein lassen, gerade in diesem gewaltigen Bereiche glänzender Denkmäler eifrige Umschau zu halten, auf dem Gebiete der Architektur, der Malerei und Plastik wie sämmtlicher kunstgewerblicher Zweige, und was da besonders interessant, lehrreich, nachahmungswerth erschien, wurde der Veröffentlichung in Wort und Bild um so würdiger erachtet, je weniger es diese bis dahin gefunden hatte. Auf diesem Wege ist eine solche Fülle unbekannter oder unbeachteter Denkmäler der verschiedensten Art aus öffentlichem und Privatbesitz in die Kunstgeschichte eingeführt worden, dafs von den 1030 Abbildungen, welche in den zehn Jahrgängen enthalten sind, fast jede als eine Bereicherung des Bilderschatzes bezeichnet werden darf. Mit der Korrektheit der Reproduktion, für welche grofse Opfer gebracht wurden, wetteiferte die Zuverlässigkeit der Beschreibung, auf deren wissenschaftlichen Gehalt der Hauptwerth gelegt wurde, so dafs auf die Ausbeute für die Kunstforschung mit der gröfsten Befriedigung hingewiesen werden darf. Wie vielen Baudenk-

mälern, zumal der romanischen und gothischen Periode, wie vielen Wand-, Tafel-, Miniatur-, Glasmalereien des früheren und späteren Mittelalters, wie vielen kleinen und grofsen Skulpturen in Stein, Holz, Elfenbein, Metall hat die Zeitschrift die ihnen zukommende Stelle in der Kunstgeschichte angewiesen! Und welche Förderung hat erst durch sie die Geschichte der Goldschmiedekunst, des Emails, der Stickerei, des ganzen Kunstgewerbes und seiner einzelnen Techniken erfahren, welche Bereicherung das Gebiet der Ikonographie! Und das Alles nicht nur zum Zwecke wissenschaftlicher Forschung, sondern auch praktischer Verwerthung. Denn bei den meisten Gegenständen handelte es sich nicht blofs um deren Eingliederung in die kunstgeschichtliche Folge, sondern auch um ihren vorbildlichen Werth, um die Frage inwieweit und auf welchem Wege sie in den Dienst des praktischen Kunstschaffens gestellt werden könnten. Fast niemals wurde hierbei das direkte Nachbilden, das einfache Kopiren gestattet oder gar empfohlen, immer hervorgehoben, dafs es dem Künstler obliege, durch das hingebendste Studium die alten Formen in sich aufzunehmen und aus deren Geist heraus neue eigene Gebilde zu schaffen nach Maafsgabe der Ansprüche, welche örtliche Verhältnisse, praktische Forderungen, liturgische Vorschriften und sonstige Umstände stellen. Nur diejenigen Meister, welche sich auf diesen mühsamen Wegen ausdauernder, liebevoller Vertiefung in die alten Schätze die vollständige Beherrschung der Formen angeeignet hatten, konnten als berufen gelten, den andern als Lehrmeister vorgestellt zu werden in dem Sinne, dafs für ihre Entwürfe eine gewisse Mustergültigkeit in Anspruch genommen wurde. Wenn die Zahl derselben nicht noch erheblicher war, wenn diesen neuen Mustern eine viel gröfsere Anzahl alter Vorbilder gegenübergestellt und damit auf die Quellen für jene hingewiesen wurde, so mag daraus entnommen werden, wie wenigen neuen Künstlern der Vorzug beigemessen wurde, vollkommen in den Geist der alten eingedrungen zu sein. Das hinderte aber durchaus nicht, jedem strebsamen Meister seine Rechte zukommen zu lassen, namentlich gegenüber dem Fabrikbetrieb, der unausgesetzt bekämpft wurde als der Todfeind aller künstlerischen Thätigkeit. Dafs hierbei dem Bemühen so wenig der Erfolg entsprach, ist die betrübendste aller Erfahrungen, um so entmuthigender je unerklärlicher sie ist. Denn keine Künstlerversammlung oder -Vertretung, kein Kunstverein oder -Organ hat es unterlassen, vor diesem Unkraut zu warnen, und da dasselbe leider zumeist in die Kirchen Einlafs suchte und fand, so hat kein deutscher Bischof, kein Kunstlehrer, keine Generalversammlung der Katholiken oder der Mitglieder einer Kunstgilde darauf verzichtet, bis in die letzten Tage, wiederholt und nachdrücklichst dagegen zu protestiren. Trotz all' dieser Proteste und der mit manchen derselben verbundenen amtlichen Drohungen ist der Unfug eher in der Zu- als in der Abnahme begriffen zum üppigen Gedeihen dieser sogen. Kunstanstalten und zum Verderben der selbstständigen Künstler.

Wie anmafslich, wie werthlos erscheinen die „Atteste", mit denen jene sich einzuführen suchen und unter denen kein irgendwie kompetenter Beurtheiler figurirt! Welche Verunstaltung des Heiligthums, welche Vergeudung der zumeist aus frommen Spenden fliefsenden Mittel bezeichnet fast ausnahmlos das blinde Vertrauen auf solche Urtheile und die ganz irrige Annahme wohlfeileren Bezuges aus solchen Quellen! Auch für die ärmste Kirche mufs die Ausstattung würdig sein, d. h. aus solidem Material nach guter Zeichnung korrekt ausgeführt, und gerade den tüchtigsten Künstlern gelingt es am ersten, auch für die einfachste Lösung die beste Form zu finden und so die billigste Besorgung zu ermöglichen. — Defswegen hat die Zeitschrift es auch stets für eine ihrer Hauptaufgaben erachtet, durch gut behandelte, leicht ausführbare Entwürfe den strebsamen Kunsthandwerkern entgegenzukommen und wenn sie glaubt sich rühmen zu dürfen, in ihren zehn Jahrgängen bereits ein kleines Arsenal bewährter Vorlagen eingerichtet und gerade für solche Gegenstände und Einrichtungen, die erst durch die Bedürfnisse der späteren Zeit veranlafst oder eingeführt sind, eine Lösung in der alten Formensprache besorgt zu haben, dann will sie gerne für die Zukunft ihr Wort verpfänden, mit gesteigerter Sorge die Lösung dieser überaus wichtigen Aufgabe zu erstreben.

Ihre Mittel und Wege werden die bisherigen bleiben, denn zu einer Revision ihres Programms findet sie nicht die geringste Veranlassung. Vielmehr fühlt sie sich durch die meisten Ergebnisse der ringsumher grassirenden

Neuerungssucht, die so manchen wie aus einem Gusse hervorgegangenen alten Gebilden allerlei moderne, ihre Einheitlichkeit störende Veränderungen und Verunstaltungen aufnöthigt, in dem Vorsatze bestärkt, die alten Vorbilder um so gründlicher zu studiren, um so sorgsamer zu publiziren und an ihnen das Gute für die Nachahmung hervorzuheben, bis die Frucht eines gesunden Entwickelungsprozesses, aber nicht einer unzeitigen Zwangsgeburt als etwas wirklich Besseres an ihre Stelle gesetzt werden kann.

Die Lösung dieser Aufgabe wird immer schwieriger, weil gerade von denjenigen Talenten, die befähigt und berufen wären, sich der Pflege der christlichen, auch der kirchlichen Kunst zu weihen, manche den verlockenden Rufen aus den modernen Lagern folgen, in denen eine Richtung schnell durch die andere abgelöst wird, ohne Ruhe und Tiefe, zumeist auch ohne Ernst und Würde, daher am wenigsten geeignet, dem Heiligthum zu dienen. Um so mehr sollten die bei der Fahne Verharrenden, im Hochgefühl ihrer erhabenen Aufgabe, nicht durch schwächliche Konzessionen ihre Richtung gefährden, für deren feste Behauptung sie an den alten Meistern die zuverlässigsten Wegweiser haben. Möge es ihnen aber auch von Seiten der Rathgeber und Besteller nicht an dem Vertrauen fehlen, ohne welches ein ersprießliches Zusammenwirken nicht erfolgen kann! Aber nur diejenigen haben den Beruf, die künstlerische Gestaltung des Auftrags zu beeinflussen, denen gründliches Studium und vielfache Erfahrung dafür den Titel gibt, damit die leidige Klage mancher um Arbeit benöthigter Künstler in Zukunft verstumme, dafs sie durch unverständige Beeinflussung zu unrichtigen Ausführungen gedrängt worden seien. Mit Vorliebe bemächtigt sich diese Beeinflussung, bei der Schwierigkeit, auf die nun einmal nicht auf der Oberfläche liegenden Formen bestimmend einzuwirken, der Festsetzung des Bilderkreises, der Symbolik, vielleicht ohne zu bedenken, dafs gerade diese solide positive Kenntnisse verlangt, wenn nicht die Phantasie an die Stelle der Regel, die Liebhaberei an die des Kanons treten soll, der gerade hier streng umgrenzt ist. Je mehr die Anschauung Raum gewinnt, dafs das Wissensgebiet der christlichen Kunst in Theorie und Praxis den Höhen der menschlichen Erkenntnifs angehört, um so weniger werden diejenigen wagen mitzureden, gar zu entscheiden, welche sich nicht gründlich in dieses Gebiet eingearbeitet haben, mag das Interesse für dasselbe noch so grofs, die Absicht noch so edel sein. Verbünden wir uns daher zu ernstem Studium, dessen Gegenstand vor Allem die alten Kunstdenkmäler sein müssen in Bezug auf ihre stilistische, technische, ikonographische Behandlung, besonders aber in Bezug auf ihren Geist, denn „Spiritus est, qui vivificat!"

Um all' das, was in dieser Hinsicht die zehn Jahrgänge der Zeitschrift an Studienmaterial bieten, leichter auffindbar und damit zugänglicher zu machen, beschliefst dieselben ein Generalregister, welches unter der Aufsicht des Herausgebers von Herrn Joh. Roesberg zusammengestellt ist, dem die letzten sechs Jahre hindurch die bezügliche Verlagsarbeit oblag. Bei der Vollständigkeit, Zuverlässigkeit und Handlichkeit, die demselben mit Dank gegen den Urheber nachgerühmt werden dürfen, wird es allen Besitzern sämmtlicher oder der meisten Bände als Nachschlageheft die besten Dienste leisten. Schnütgen.

---

In dem vortrefflichen »Archiv für christliche Kunst«, 1897, Nr. 8 bis 11, hat unser verehrter Mitarbeiter, Professor Keppler, dem unsere Zeitschrift so viele herrliche Beiträge, (namentlich die drei grofsen Serien der „Gedanken über die moderne Malerei", deren Schlufsartikel im letzten Hefte erschienen ist) verdankt, unter dem Titel: „Der romanische Kirchenbau" sehr eingehend und anziehend, mit vollkommener Ruhe und Vornehmheit die brennende Frage erörtert, ob der romanische Stil für den modernen Kirchenbau neben dem gothischen seine Berechtigung habe, und sie in bejahendem Sinne beantwortet. Damit hat er an die Behandlung dieser Frage in unserer Zeitschrift Bd. IV und V angeknüpft und der Wortführer von damals freut sich, sie darin, unter Berücksichtigung der neu aufgestellten Gesichtspunkte, weiterführen zu können, sobald der Raum es gestattet. Dieser wird leider nicht sofort verfügbar sein, da mehrere längst gesetzte gröfsere Artikel der Aufnahme harren, darunter eine Studie über den siebenarmigen Leuchter zu Braunschweig von Pfeifer, sowie besonders die Beschreibung des illuminirten Kaiserkodex in Upsala, den das hohe Ministerium in Stockholm durch die Vermittelung des hiesigen Archivs mir für diesen Zweck auf drei Monate anvertraut hat. Diese ist bereits durch unsern, um die Zeitschrift hochverdienten Freund, St. Beissel besorgt und wird, reich illustrirt, ein ganzes Heft umfassen. D. H.

---

# Kirchliches Silbergeräth auf der Ausstellung von Werken alten Kunstgewerbes aus Sächsisch-Thüringischem Privatbesitz in Leipzig.

Mit Abbildung.

## II. (Schlufs.)



inige prächtige Kelche geleiten uns zur Mitte des XV. Jahrh., neben dem Mariensterner Kelch die edelsten kirchlichen Geräthe der Ausstellung. Der Gahlenzer Kelch (Katalog Nr. 9)[10]) gehört noch dem Beginn des XV. Jahrh. an; der kegelförmige Fufs geht mit einem Knick in die Fufsplatte über, der Nodus ist demjenigen des Frankenberger Kelches verwandt, zeigt jedoch schon eine kräftigere Ausbildung der Rotulen. Auf dem kegelförmigen Theil des Fufses sind sechs vertikale, zu Knoten verschlungene Bänder gravirt, die auf der Fufsplatte durch einen Bogenfries verbunden sind; auf dem Rande des Fufses steht die Stiftungsinschrift: *FRIDERICUS · DE · SHONBERG · CONPIRAVIT* (sic!) · *CALICEM · ISTVM · ORATE · PRO · EO ·* Das gegossene aufgelöthete Signaculum ist späteren Ursprungs.

Augenscheinlich verwandter Herkunft ist der kleine Kelch aus Krimmitschau (Katalog Nr. 2)[11]), er hat einen gleich gestalteten Fufs mit einem Knick und auch gleiche Anordnung des Schmuckes, indem auf den Fufs sechs vertikale Zweige aufgelegt sind, die auf der Fufsplatte in je zwei Eichblätter mit Eichel endigen und hier sechs gravirte Medaillons mit der Kreuzigung, Maria und den Evangelistensymbolen umfassen. Dagegen trägt der Kelch den ausgesprochenen Balkennodus der Spätgothik; der eigentliche Kugelkörper des Nodus ist ganz gewichen, der Nodus besteht nur noch aus drei reich profilirten, in der Axe des Kelches sich überschneidenden Balken, in deren Winkel Eichblätter gelegt sind. Der Nodus wird hier zu einem Zierglied, während er ursprünglich zur besseren Handhabe dienen soll. Die einheitliche Durchbildung des Eichenlaubes als einzigen Schmuckmotivs, die lebendige, naturalistische Detaillirung machen diesen Kelch besonders anziehend.

Die zwei herrlichen Kelche von Werdau, beide der Mitte des XV. Jahrh. angehörend, verlassen die Form des niedrigen Gebrauchskelches zu Gunsten eines repräsentativen Aufbaues; der eine Kelch (Katalog Nr. 3)[12]) trägt den Charakter des hochschaftigen, rein tektonisch konstruirten Kelches, dessen hervorragendstes Beispiel wohl der spätgothische Kelch des Domes in Osnabrück ist; ein flacher Fufs in Sechspafsform, der untere Theil des Schaftes in Form einer sechsseitigen Kapelle mit Strebepfeilern und Fialen, der Nodus stimmt so auffällig in den Einzelformen und Verhältnissen mit demjenigen des vorgenannten Kelches aus Krimmitschau überein, dafs eine verwandte Herkunft beider Kelche kaum von der Hand zu weisen ist. Dieser Werdauer Kelch, der sich durch seine edlen Formen wie durch die Beherrschung der reinen Metall-Technik auszeichnet, ist eines der in Sachsen seltenen Exemplare,[13]) bei denen die Übertragung vollkommener Bautheile vorherrscht.

In Form und Gröfse verwandt, aber an Prachtaufwand weit überlegen, ist der hier abgebildete zweite Kelch der Werdauer Kirche (Katalog Nr. 17);[14]) der sechsblätterige Fufs steigt kegelförmig an und ist durch eine Bogenstellung in sechs Felder getheilt, in denen die Reliefs der Kreuzigung, der Evangelisten-Symbole und des reufsischen Wappens aufgesetzt sind. Die Eigenart des Kelches liegt in dem reichen Schmucke von Rubinen, die um den Fufs und neben dem reufsischen Wappen in hohen kegelförmigen Kastenfassungen aufgesetzt sind, die einzelnen Kasten messen 8—10 *mm* Höhe bei einem oberen Durchmesser von 3—4 *mm*; mir ist kein anderes Beispiel dieser Dekorationsweise bekannt. Der Nodus zeigt die gewöhnliche spätgothische Form mit durchbrochenen Fischblasen, die Rotulen werden durch Almandine gebildet. Auch die Kuppa ist durch eine

[10]) Steche, Heft 6, Flöha, S. 69.

[11]) Steche, Heft 12, Zwickau, S. 14, Fig. 9 u. 10.

[12]) Steche, Heft 12, Zwickau. S. 74, Fig. 29.

[13]) z. B. scheint der im Westen häufigere Kelchtypus, bei dem der Nodus durch eine sechsseitige Kapelle ersetzt wird, gar nicht vorzukommen; ebenso begegnet man in Sachsen auch selten der sechsspitzigen Form des Kelchfufses mit konkaven Seitenflächen, sondern findet durchweg die Sechspafsform des Fufses.

[14]) Steche, Heft 12, Zwickau, S. 70, Fig. 27 u. 28.

reiche Gravirung in den Schmuck eingezogen, sie trägt die Halbfiguren von Propheten mit



Kelch mit dem reufsischen Wappen in Werdau.

den Spruchbändern: *ISAIAS — GEREMIAS — DANIEL — ABECVC — DAVIM* (sic!) — *IONAS*; darüber die Inschrift: *CALICEM* * *SALVTARIS* (sic!) * *ACCIPIAM* * *ET* * *NOMEN* * *DOMINI* * *INVOCABO* * Die Form des Kelches ist nicht selten, ich nenne nur den im Aufbau verwandten, aber im Laubornament viel reicheren Kelch aus Schleiz, eine Arbeit des Andreas Eckart von 1496.[15])

[15]) zur Strassen »Alte kunstgewerbliche Arbeiten aus der Leipziger Ausstellung 1879« Tafel 34.

Was die Ausstellung an Kelchen aus dem Ende des XV. und dem Beginn des XVI. Jahrh. bietet, besteht zumeist in einfachem Gebrauchsgeräth. Für dasselbe hat sich ein fest umgrenzter Typus herausgebildet, der in seinen Schmuckformen bis zur Mitte des XVI. Jahrh. beziehungsweise bis zur Einführung der Reformation herrscht, denn mit diesem Zeitpunkt hört wenigstens für eine gewisse Zeit die künstlerische Produktion auf unserem Gebiet auf; in seiner Grundform können wir jedoch diesem Kelchtypus noch am Ende des XVII. Jahrh. begegnen. Dieser Kelchtypus ist kurz folgender: auf sechsblätterigem Fufs erhebt sich in leichter Kurve der sechskantige Schaft, darauf sitzt durch ein Profil und kurzes Verbindungsstück geschieden — der Nodus in Form einer flachgedrückten Kugel mit durchgesteckten Balken, die Rotulen zeigen durchweg die Inschrift: *Jhesus.* Die Kuppa nimmt an Stelle der breiten Kegelform eine steilere Kontur an und ist vielfach in einen Korb gefafst. Der Fufs trägt regelmäfsig als Signaculum ein Kruzifix. Der Schmuck dieser Kelche ist auffallend gering, man begnügt sich — wenn der Kelch nicht überhaupt schmucklos ist — mit der Gravirung der Flächen des Fufses.

Ich erwähne von der Leipziger Ausstellung in erster Linie den Kelch von Härtensdorf bei Wildenfels (Katalog Nr. 8);[16]) der verhältnifsmäfsig niedrige Fufs geht bald in einen Blattkranz und reiches Profil über, das den reicher als gewöhnlich behandelten Nodus trägt, die Kuppa ist in eine flache, kleine Schaale gefafst. In der Zierlichkeit des Aufbaues ist dieser Härtensdorfer Kelch, der noch dem XV. Jahrh. angehört, das beste Stück unserer Gruppe, doch scheidet ihn eine Eigenart von dem sonst so scharf bestimmten Typus: die Kanten des Schaftes enden nicht in den Zwickeln zwischen den Blättern des Sechspafsfufses, sondern sie verlaufen auf die Mitten der einzelnen Blätter.

Die der gleichen Zeit angehörenden Kelche von Grofs-Zchocher bei Leipzig[17]) und Hänichen[18]) sind dem Exemplar von Härtensdorf sehr nahe verwandt.

Den Kelch von Grofs-Milkau (Katalog Nr. 11)[19]) mit der Jahreszahl 1506 kennzeichnet gegenüber den Arbeiten des XV. Jahrh. schon der kräftigere Aufbau. Fast genau übereinstimmend ist der Kelch der Kunigundenkirche in Rochlitz (Katalog Nr. 141),[20]) gleichfalls eine einfache treffliche Arbeit; Steche spricht die annehmbare Vermuthung aus, dafs wir es mit Arbeiten eines Meisters zu thun haben. Der Rochlitzer Kelch, der auf dem Fufs zu Seiten des (jetzt verlorenen) Signaculums die gravirten Figuren der hl. Anna Selbdritt und des hl. Bartholomäus zeigt, trägt auf dem Fufs eine ausführliche Stiftungs-Inschrift: „*HIC · CALIX · P · ALTARI · DIVE · MATRIS · ANNE · FACTVS · EST · INPENSIS · DN̄I · GEORGII · SZCHNE · ALTARISTE · TRIVM · REGVM · ORATE · PRO · EO · 1512 · IAR.*"

Als Leipziger Arbeiten gewinnen zwei Kelche dieser Gruppe besonderes Interesse; der eine, im Besitz der Nicolaikirche in Leipzig, der sogenannte Hussiten-Kelch (Katalog Nr. 7)[21]) weicht von dem Typus der vorgenannten Kelche kaum ab; er trägt auf dem Fufs neben dem Signaculum das Leipziger Beschauzeichen: L, die Jahreszahl 1514 und eine gravirte Hausmarke, wohl das Zeichen des Meisters; er ist wohl das früheste Zeugniss für die Anwendung des erst 1584 urkundlich genannten Beschauzeichens. (Rosenberg S. 197.)

Der andere Leipziger Kelch, der Kirche in Dittmannsdorf gehörig (Katalog Nr. 10),[22]) ist einige Jahrzehnte jünger; er weicht von dem Typus ab, indem er in die Länge gezogen erscheint und die Kuppa eine spitze, leicht geschweifte Form annimmt; er trägt wie der erste Leipziger Kelch auch den Beschau neben dem Signaculum, dazu den Meisterstempel mit den Buchstaben *C. W.* übereinander in einem Wappenschild.

Aufser diesen Kelchen der spätgothischen Gruppe, die sich sämmtlich durch die Uebereinstimmung der äusseren Erscheinung, den kräftigen Aufbau und die durchweg treffliche technische Behandlung auszeichnen, verdient höchstens noch der Kelch von Bernbruch (Katalog Nr. 13) eine Erwähnung, weil er von der typischen Sechseckform abweicht; er zeigt einen schmucklosen, runden Fufs, einen Nodus in Gestalt einer ziemlich flachen Scheibe,

[16]) Steche, Heft 12, Zwickau, S. 21, Fig. 13.

[17]) Gurlitt, Heft 16, Leipzig (Land), S. 41. Fig. 19.

[18]) Ebendort, S. 53, Fig. 30.

[19]) Steche, Heft 14, Rochlitz, S. 14.

[20]) Ebendort, S. 71.

[21]) Gurlitt, Heft 17/18, Stadt Leipzig, S. 504

[22]) Steche, Heft 15, Borna, S. 18.

deren Rand mit zehn kleinen Rosetten besetzt ist.

Technische Sonderheiten bedingen eine gesonderte Betrachtung der beiden Kelche der Marienkirche in Zwickau und der Kirche in Ehrenfriedersdorf; sie zeigen die dem Gebiet der jetzigen österreichisch-ungarischen Monarchie eigenthümliche Drahtemailtechnik, der Hampel eine besondere Abhandlung gewidmet hat;[23]) beide Stücke waren Hampel leider nicht bekannt. Der Zwickauer Kelch,[24]) der der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. angehört, darf ein besonderes Interesse beanspruchen, weil er zweifellos deutscher, speziell wohl sächsischer Herkunft ist. Im Allgemeinen überwiegt bei dem Kelch die reine Metallarbeit, namentlich in dem meisterhaft behandelten Nodus mit durchbrochenen Fischblasen, dem durchbrochenen Weinlaub des Fufsrandes und den kleinen Drachenfiguren, die in den Zwickeln des Sechspafsfufses sitzen. Das Drahtemail beschränkt sich auf drei Felder des Fufses und nimmt hier allerdings die typischen Formen der geschweiften Ranken und Rosettenblümchen an, die sich aus der Eigenart der Technik schon frühzeitig entwickelt haben und ihren Charakter während der zweiten Hälfte des XV. und der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. unverändert bewahren. Der Fond dieser Emailblumen liegt blank zu Tage, wie das z. B. an den Drahtemailtheilen des berühmten Pokals der Wiener Neustadt und dem Kelch von 1524 im Breslauer Domschatz der Fall ist. Charakteristisch ist der Umstand, dafs an dem Zwickauer Kelch nicht auch Nodus und Fassung der Kuppa mit Emails geschmückt sind, wie bei den meisten der von Hampel veröffentlichten Kelchen und einem damals noch nicht bekannten Kelch mit Drahtemails im Berliner Kunstgewerbe-Museum. Dazu kommt die merkwürdige Erscheinung, dafs die drei andern Flächen des Fufses gewöhnliche Grubenschmelze in schwarzem und grünem transluciden Email tragen: in zwei Feldern aufsteigende spätgothische Blattranken, die mit dem zeichnerischen Charakter der Drahtemails nichts gemein haben, in dem dritten Feld die Halbfigur des segnenden Gottvaters. Die Mischung der beiden sonst lokal getrennten Email-Techniken, die vornehme, vollkommen deutsche Form des Kelches wie die technische Vollendung der Metallarbeit verleihen dem Zwickauer Kelch einen besonderen kunsthistorischen Werth, der leider durch eine neuerdings erfolgte, wenig sachgemässe Wiederherstellung beeinträchtigt wird.

Der Kelch von Ehrenfriedersdorf[25]) ist ein versprengtes Stück, das nicht nur die typischen ungarischen Drahtemails, sondern auch die vornehmlich in Siebenbürgen angewendete Filigrantechnik mit aufgesetzten Knöpfchen aufweist.[26]) Charakteristisch für die späten Drahtemailkelche ist die Behandlung des Nodus; er trägt an Stelle der Rotulen offene, mit Email gefüllte Blumen, die Fischblasen des Nodus sind zu flachen, mit Drahtemail bedeckten Lappen geworden. Drei Felder des Fufses und die Medaillons der Fassung der Kuppa sind in Silber gravirt und zeigen Reste von translucidem Email. Es ist eine meisterhafte, leider stark beschädigte Arbeit der von Hampel behandelten Gruppe, die der Spätzeit der Drahtemailtechnik, der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. angehört. Steche vermuthet auf Grund des Wappenzeichens auf dem Fufs, eines mit Adler gekrönten Helmes die polnische Herkunft des Kelches.

Die gerade in Sachsen häufigere Form, die den spätgothischen Kelch mit Renaissanceornament bekleidet, war auf der Leipziger Ausstellung zufällig nicht vertreten. Die Abweichungen, die dieser neue Dekor mitbringt, sind im Wesentlichen gering; die Kuppa wird gedrungener und ist oft mit Rollwerk und Engelsköpfchen bedeckt;[27]) der Nodus erhält gleichfalls oft Engelsköpfchen an Stelle der Rotulen. Auf diesen Grundlagen entwickelt sich eine umfangreiche Gruppe von Arbeiten des XVII. Jahrh., denn damals machte sich wieder ein gröfserer Bedarf an Kirchengeräth geltend, sei es dafs wir einen allgemeinen Aufschwung Sachsens anzunehmen haben, sei es, dafs die Geräthe des Mittelalters nach langem Gebrauch eines Ersatzes bedurften. Von sächsischen Arbeiten dieser Zeit hat die Leipziger Ausstellung eine interessante Gruppe

[23]) Hampel, »Das mittelalterliche Drahtemail«, Budapest 1888.

[24]) Steche, Heft 12, Zwickau, S. 107.

[25]) Steche, Heft 9, Annaberg, S. 67, Beilage XIV, guter Lichtdruck.

[26]) Z. B. der ganz mit Filigran bedeckte Siebenbürgische Kelch in österreichischem Privatbesitz (Nachbildung im Berliner Kunstgewerbemuseum), und der 1884 in Brünn ausgestellte Kelch aus Austerlitz.

[27]) Ein treffliches Beispiel ist die getriebene Kuppa auf einem frühgothischen Kelchunterbau in der Dresdener evang. Hofkirche, 1875 in Dresden ausgestellt.

aufzuweisen, die speziell dem Abendmahlsritus der protestantischen Kirche angehört. Es sind durchweg umfangreiche Abendmahlskelche und Weinkannen. Wir begegnen zunächst fünf Werken des Freiberger Meisters Samuel Klemm, dessen Arbeiten in der Denkmälerstatistik des Königreichs Sachsen in grofser Zahl genannt werden. Der grofse Abendmahlskelch von Hermsdorf (Katalog Nr. 31) ist eine Vergröberung des gothischen Typus, eine steile hohe Kuppa, ein kugeliger Nodus mit Engelsköpfchen, ein hoher Fufs in Sechspafsform mit getriebenen Fruchtgehängen. In der Zeichnung und technischen Behandlung der Details ist es die beste der in Leipzig ausgestellten Arbeiten des Meisters, aber es fehlt doch ein feines Durchempfinden der Gesammterscheinung, zum Theil die Folge der schematischen Uebernahme der alten Kelchform. (Meisterzeichen S. K. Freiberger Beschau.) Den Versuch einer sinngemäfsen Neuschöpfung des Kelches zum Gebrauch der Gemeinde bilden zwei andere Kelche Klemms; der bedeutendere ist derjenige aus Einsiedel bei Chemnitz (Katalog Nr. 30), wenn auch unbezeichnet, doch ein typisches Werk des Meisters. Die Kuppa nimmt unwillkürlich die halbkugelförmige Gestalt des romanischen Laienkelches wieder an, bewahrt aber den hohen Schaft und bedarf deswegen einer gröfseren Standfläche. Bei diesem Exemplar ist die Kuppa in durchbrochenes Knorpelwerk gefafst, der Nodus trägt kräftig vorragende Engelsköpfchen, der Fufs ist aus dem Achteck konstruirt, ein steiler Schaft geht in scharfer Kurve in den flachen achtpafsförmigen Fufs über, dessen Blätter mit ziemlich minderwerthigen Medaillons in Emailmalerei geschmückt sind, wie sie sich an den meisten Arbeiten Samuel Klemms finden. Der Kelch von Grofs-Olbersdorf (Katalog Nr. 88)[28]) stimmt mit dem vorgenannten Kelch fast genau überein, steht ihm jedoch in der Qualität der Arbeit nach; leider hat auch dieser Kelch in jüngster Zeit eine so gründliche Wiederherstellung erfahren, dafs die von Steche erwähnten Beschaustempel dabei verloren gegangen sind.

Die bauchige Abendmahlskanne, in ihrer ungeschlachten Form ein echtes Kind ihrer Zeit, ist ein Geschenk des Meisters an die Nicolaikirche von Freiberg vom Jahre 1664.[29])

[28]) Steche, Heft 5, Marienberg, S. 6.

[29]) Steche, Heft 5, Freiberg, S. 69 (Freiberger Beschau, Meisterstempel S. K.).

Das Stück ist mit Emailmedaillons und zwei grofsen getriebenen Reliefs auf den Seiten der Kanne geschmückt; aber weder diese Abendmahlskanne noch die kleine Hostienbüchse aus Schwarzenberg (Katalog Nr. 32) mit einem durchbrochenen Mantel von Akanthus zeigen die gute Durchbildung des Details, das den an erster Stelle genannten Kelch des Meisters auszeichnet.

Von verwandten Arbeiten verdient nur der Kelch der Thomaskirche in Leipzig Erwähnung, eine Arbeit des Leipziger Goldschmiedes Georg Schmidt vom Jahre 1680/81, die Anfertigung wird überdies durch die noch erhaltenen Kirchenrechnungen bezeugt (Katalog Nr. 27)[30]). Es ist eines der besten Beispiele dafür, wie sich die im XV. Jahrh. fest normierte Form des Kelches bis zum Ausgang des XVII. Jahrh. stellenweise zu erhalten wufste. Die breite Kuppa trägt vier durch Engelsköpfchen verbundene Plaketten, Nodus und Sechspafsfufs bewahren dagegen vollkommen gothische Formen, nur mit der Abweichung, dafs ein reiches Fruchtgehänge auf dem Fufs getrieben ist, ähnlich dem Hermsdorfer Kelch Samuel Klemms. Die Wahrung der alten Formen ist so getreu, dafs man die Inschrift; *Jhesus* auf den Rotulen und das aufgelöthete Signaculum auf dem Fufs beibehalten hat. Man wird Gurlitt nicht beistimmen können, der an eine Verwendung alter Theile denken möchte, denn dagegen sprechen die schweren Formen des Nodus, der derbe Wulst der Fufsplatte wie die Verwandtschaft mit dem Klemmschen Kelch von Hermsdorf.

Dieser Gruppe lokaler Erscheinungen steht eine Anzahl von Kelchen gegenüber, deren formale Ausbildung das Werk des katholischen Südens ist und die grade das umgekehrte formale Streben zeigen: eine kleine Kuppa, ein vasenförmiger Schaft und ein hoher, glockenförmiger Fufs. Die alte sinngemäfse Gebrauchsform ist vollkommen verlassen, der Kelch ist in erster Linie ein Prunkstück geworden, dem die breite Entfaltung des Fufses bei der gesteigerten Höhe die nothwendige Standfähigkeit geben mufs. Diese Art von Kelchen wird in der Leipziger Ausstellung meist durch Augsburger Exportwaare vertreten; es scheint, dafs

[30]) Gurlitt, Heft 17, 18, Stadt Leipzig, S. 65, Fig. 70. Leipziger Beschau, Meisterzeichen S. K. Rosenberg, Nr. 972, nennt einen gleichfalls gothisirenden Kelch des Meisters in der evangelischen Hofkirche in Dresden.

sich das protestantische Sachsen nicht an der Form stiefs, sondern auch diesen süddeutschen Kelchtypus zu kirchlichem Gebrauch annahm.

Von Augsburger Kelchen des XVII. Jahrh., die den Typus noch nicht in seiner vollkommenen Ausbildung zeigen, nenne ich die beiden Kelche der Kirche in Johanngeorgenstadt; der erste zeichnet sich durch eine grofse Kuppa aus, die in meisterhaft behandeltes Blattwerk gefafst ist, die Glockenform des Fufses ist noch nicht scharf ausgebildet, (es ist eine Arbeit des Goldschmiedes Georg Reischli von 1671 (Katalog Nr. 28).[31]) Der andere Kelch derselben Kirche ist eine treffliche Arbeit derselben Zeit, die auch in dem Aufbau dem ersten Kelch verwandt ist (Katalog Nr. 29);[32]) ferner sei der ähnliche Augsburger Kelch aus Reichenbach erwähnt (Katalog Nr. 34).

Ein Erfurter Kelch vom Jahre 1720, der erst kürzlich von dem Leipziger Kunstgewerbemuseum erworben wurde, lehrt, dafs diese süddeutschen Kelchformen auch in den sächsischen Landen Nachahmung fanden; er ist mit Regenceornament bedeckt, das sich namentlich auf den Flächen des grofsen Fufses entfalten kann; besser als die Behandlung dieser Ornamente sind die scharfen Profile, die den birnförmigen Schaft gegen Kuppa und Fufs absetzen.[33])

Am glänzendsten ist diese Kelchform vertreten durch den Kelch von Öderan, eine Augsburger Arbeit vom Jahre 1769/71 (Katalog Nr. 36);[34]) die Gesammtform, die wir bei dem Erfurter Kelch fanden, erscheint auch hier noch unverändert, höchstens, dafs die Kontur etwas lebendiger geworden ist. Die leicht geschweifte Kuppa ist in einen Korb von Rokaillewerk mit Weinlaub gefafst, der Schaft baut sich aus Muschelwerk auf und ist durch kleine muschelartige Glieder mit Kuppa und Fufs verbunden. Hat das Rokaille schon im Aufbau Anspruch auf konstruktive Funktionen erhoben, so beherrscht es erst recht die breiten Schmuckflächen des Fufses, es schliefst sich nur wenig den gewundenen Riffeln an, die den Fufs überziehen und bedeckt alles mit kräftigen Kartuschen und reichen Pflanzenmotiven, der ganze Schmuck zeigt die frische, aber anspruchsvolle Anlage des Augsburger Rokaille aus der Mitte des XVIII. Jahrh.; auch die technische Ausführung hebt diesen Kelch weit über den Durchschnitt der Augsburger Exportwaare empor, wenngleich es nach der Widmungsinschrift sehr fraglich erscheinen mufs, ob der Kelch auf Bestellung in Augsburg angefertigt wurde.

Erwähnt seien aufserdem noch ein Mefsgeräth von dem Augsburger Goldschmied Peter Rox aus der I. Hälfte des XVIII. Jahrh., wie sie in grofser Anzahl von Augsburg aus Verbreitung gefunden haben,[35]) ferner das klassizistische Altargeräth der Nicolaikirche in Leipzig, bestehend aus Kelch, Kanne, Hostienteller und Hostienbüchse; es wurde 1787 von dem Dresdener Goldschmied Johann Traugott Lorenz geliefert und zeigt bei etwas steifen Gefäfsformen doch eine vorzügliche Behandlung der naturalistischen Pflanzenmotive.[36])

Vollends abseits dieser umfangreichen Versammlung deutschen Silbergeräths vom XIII. bis zum XVIII. Jahrh. steht ein herrliches Werk französischer Goldschmiedekunst: ein Pariser Kelch mit Patene vom Jahr 1616, der in den Besitz der katholischen Kirche in Leipzig gekommen ist.[37]) Der Kelch zeigt die edelsten Formen der französischen Spätrenaissance, der breite zwölfpafsförmige Fufs trägt die Reliefs Christus vor Pilatus, Christus vor dem Hohenpriester und Geifselung, der kräftige Knauf ist mit Pflanzenwerk und Bandornament geschmückt, die hohe Kuppa wird in der unteren Hälfte von dem Relief des Abendmahls umzogen; eine feine scharfe Profilirung hebt den schlanken Aufbau des Kelches noch besonders. Eine selten gute Erhaltung und die verhältnifsmäfsig

---

[31]) Steche, Heft 8, Schwarzenberg, S. 17, Fig. 7 bis 10. Rosenberg Nr. 233.

[32]) Ebendort S. 17. Augsburger Beschau, Meisterstempel M B.

[33]) Erfurter Beschau, Meisterstempel H W H, Feingehalt-Stempel 12; der Kelch wurde laut Inschrift 1720 der Kirche in Witterda gestiftet.

[34]) Steche, Heft 6, Flöha, S. 80. Augsburger Beschau mit Jahresbuchstaben T = 1769/71, Meisterstempel H G M. Widmungsinschrift: *„Johanna Eleonora Wincklerin, Öderan den 5. May 1771“.*

[35]) Katalog Nr. 42 im Besitz der katholischen Kirche in Leipzig. Gurlitt, Heft 17/18, Stadt Leipzig, S. 193, Fig. 129. Beschau: Rosenberg Nr. 329.

[36]) Katalog Nr. 39. Gurlitt, Heft 17/18, Stadt Leipzig, S. 38, Fig. 33.

[37]) Katalog Nr. 138. Gurlitt, Heft 17/18, Stadt Leipzig, S. 192, Fig. 128. Widmungsinschrift: *ORATE · PRO · F · PETRO · DE · LAMORE · DOCTORE · THEOL · PROVINCIALI · FRANCIAE · ANNO · 1616.*

geringe Zahl der verwandten Stücke, die in Frankreich die Stürme der Revolution überdauert haben, sind geeignet, die Bedeutung des Kelches noch zu steigern.

Die Betrachtung der Gegenstände der Ausstellung, die dem Interessenkreis dieser Zeitschrift näher lagen,[38]) gestattet in gewisser Hinsicht auch einen Rückschlufs auf die Qualitäten anderer Gruppen der Ausstellung; vielleicht noch besser z. B. als um das kirchliche Silber, war es um das profane Silbergeräth und Schmuck bestellt, dies Gebiet war namentlich durch den Besitz sächsischer Städte und einige grofse Privatsammlungen vertreten. Der Erfolg der Ausstellung, den sich die Forschung wünscht, ist in erster Linie der, dafs sie auch andren Orts Anregung gibt, ähnliche Ausstellungen zu veranstalten; hat die Ausstellung doch glänzend bewiesen, wie viel Neues sie bieten und wie viel künstlerische Anregung sie geben konnte, obwohl vor nicht allzu langer Zeit, 1875 in Dresden und 1879 in Leipzig, ganz verwandte Ausstellungen alter kunstgewerblicher Gegenstände aus sächsischem Besitz ins Werk gesetzt wurden.

Berlin. Edmund Renard.

[38]) Die umfängliche Beschreibung derselben wird gewifs durch den dankenswerthen Umstand gerechtfertigt, dafs es dem Verfasser gelingt, die Entwicklungsgeschichte des Kelches um eine Anzahl neuer technischer, stilistischer, ikonographischer Gesichtspunkte zu bereichern. D. H.

# Hugo van der Goes.

Eine Studie zur Geschichte der altvlämischen Malerschule.

III. (Schlufs.)

Mit Lichtdruck (Tafel X).

## Kritisches Verzeichnifs der Werke des Hugo van der Goes.

### 1. Eigenhändige Gemälde.

**Brügge.** Museum.

Nr. 12. Der Tod Mariae. — Um das Sterbebett der hl. Jungfrau versammeln sich die zwölf Apostel, ernste Männer, deren scharfumrissene durchfurchte Charakterköpfe von innerer Erregung und Unruhe erfüllt sind. Johannes, neben dem Lager, erhebt betend die Hände, vorn richtet sich der greise Simon empor. Er trägt über hellblauem Rock einen olivfarbenen Mantel und blickt lebhaft zu jenen drei Jüngern hinüber, die rechts neben dem Bette knieen. Ein anderer Apostel in kirschrothem Gewand hat sich im Vordergrund niedergelassen und holt ein Andachtsbuch hervor. Petrus in priesterlichem Ornat nimmt die angezündete Sterbekerze entgegen, um sie der Gottesmutter zu reichen. Maria ist entkräftet in die Kissen zurückgesunken, sie hat die Hände zum letzten Gebet gefaltet, die brechenden Augen zu dem göttlichen Sohn emporgerichtet, der mit geöffneten Armen herabschwebt, ihre Seele zu umfangen. Christus erscheint in weifsem, bläulich-schillerndem Gewand, ein gelblicher Lichtkreis strahlt von ihm aus, zwei Engel heben den Purpurmantel, der ihn in eckigen, knitterigen Falten umgibt. — Spätes Werk des Meisters von sehr ausgesprochener Eigenart; die Zeichnung ist überaus scharf und eingehend, die Farbengebung hart, das Inkarnat fahl graulich. Halblebensgrofse Figuren. Die Tafel hat durch starkes Putzen gelitten. — Eine minderwerthige spätere Kopie befindet sich in einer Chorkapelle der Kathedrale.

James Weale, »Beffroi« II, 1865, S. 237/238, Katalog der Gemäldegalerie und »Bruges et ses environs«, 1884, S. 73 und 102 beklagt die barbarische ‚Reinigung" des Bildes: »Il y a environ dix ans, la main d'un restaurateur inintelligent s'est promenée là-dessus et en a enlevé tous les glacis, rendant ainsi les chairs blêmes et les draperies criardes.« Von Waagen im »Kunstblatt«, 1847, Nr. 5 wird die Tafel mit einigen Werken „des Meisters der Himmelfahrt Mariä" einem Schüler des Hugo van der Goes zugeschrieben. Bode, Die fürstlich Liechtenstein'sche Galerie. Wien, 1895. — Vgl. die nebenstehende Lichtdrucktafel X.

**Brüssel.** Kgl. Gemälde-Galerie.

Nr. 36. St. Anna, Maria und das Christkind von dem Stifter, einem Minoriten, verehrt. Landschaftlicher Hintergrund.

Eichenholz, hoch 0,315 *m.*, breit 0,37 *m.* H. Hymans »Le Livre des peintres de Carel van Mander« 1884, Commentaire, S. 56. L. Scheibler im »Repertorium für Kunstw.«, X, 1887. S. 280. — Photographie von Hanfstängl. Vgl. unsere Lichtdrucktafel VI.

**Schlofs Chantilly.** Gemälde-Galerie (Vermächtnifs des verewigten Duc d'Aumale an das Institut de France).

Nr. 109. Brustbild des Herzogs Karl von Bourbon, Kardinal-Erzbischof von Lyon, geb.

1434, gest. 1488. Der Dargestellte wendet den bartlosen Kopf nach links, er ist mit der Hermelin-Mozetta bekleidet und hat die mit Ringen geschmückten faltigen Hände zum Gebet erhoben. Hinter ihm wird ein Stück der Teppichrückwand eines Baldachins mit dem Lilienwappen sichtbar, zur Seite reichgeschnitztes spätgothisches Chorgestühl. Eigenhändige Wiederholung im Germanischen Museum zu Nürnberg Nr. 19.

Holz, hoch 0,33 *m*, breit 0,25 *m*. Photographie A. Braun.

**Edinburgh.** Schlofs Holyrood.

Vier Darstellungen an den Innen- und Aufsenseiten eines Flügelpaares.

1. Rechter Aufsenflügel: Die hl. Dreifaltigkeit. Gottvater in trono hält den Leichnam des Erlösers im Schoofse, der hl. Geist schwebt herab.

2. Linker Aufsenflügel: Sir Edward Bonkle (Vorsteher des Kollegiums 1462—1496) in einer Kirche knieend von zwei Engeln begleitet.

3. Auf den Innenseiten: König Jakob III. von Schottland (regierte 1453—1488), hinter ihm sein Sohn Jakob (geb. 1472), etwa achtjährig, beide in einer Kirche knieend, patronisirt von St. Andreas, der eine feinciselirte Krone über das Haupt des Königs hält.

4. Die Königin Margaretha, Prinzefs von Dänemark, hinter ihr St. Georg. — Die Figuren etwa in zweidrittel Lebensgröfse. Der Leichnam Christi „ergreifend schmerzvoll im Ausdruck", „die Porträtköpfe sehr unbelebt".

Auf der Stuart-Exhibition 1889 ausgestellt. Karl Woermann »Kunst und Naturskizzen« 1880, II, S. 364 „wahrscheinlich Hugo van der Goes". Nach W. v. Seidlitz, eingehender Beschreibung im »Repertorium«, XII, S. 399—400, Walter Armstrong und Wilhelm Bode, „vorzügliche und unzweifelhafte Arbeiten des Hugo van der Goes, dem Portinari-Altar nahestehend". Nach W. Burger (Thoré), „Trésors d'Art en Angleterre" (Exposition à Manchester 1857), 1865 S. 166, vielleicht auch ein Werk des Jan Gossaert, genannt Mabuse, der sich um 1490 nach Carel van Mander in England aufhielt. Rathgeber a. a. O. 438.

**Florenz.** Museum des Arcispedale Santa Maria Nuova.

Nr. 48, 49, 50. Triptychon des Tommaso Portinari mit der Anbetung des Christkindes im Mittelbild, auf den Flügeln die Heiligen Thomas, Antonius — Maria Magdalena und Margaretha nebst der Donatorenfamilie. Auf den Aufsenseiten „die Verkündigung" in Grisaillemalerei. Hauptwerk des Meisters um 1470, hat durch Restauration stark gelitten.

Eichenholz, Mittelbild hoch 2,50 *m*, breit 3,04 *m*. Flügel hoch 2,50 *m*, breit 1,40 *m*. Zu der Sp. 225/26 zusammengestellten Litteratur ist nachzutragen: Gerspach, „I dipinti di Van der Goes a Firenze" »Arte e Storia«, 1896, S. 153. „Le Triptyque de Hugo van der Goes à Florence" »La Chronique des arts« 1897, p. 249.

Ehemals in der Sammlung des Marchese Frescobaldi (jetziger Standort unbekannt).

„Bildnifs eines jungen häfslichen Mannes mit glatt geschorenem Haar, die Hände gefaltet, vor landschaftlichem Grunde. Zeichnung und Modellirung der Hände allein würden Hugo van der Goes erkennen lassen, wenn er auch hier nüchterner und kleinlicher erscheint als in den herrlichen Bildnissen des grofsen Altares im Florentiner Hospital." Laut dem alten Monogramm auf der Rückseite der Tafel ist der Dargestellte gleichfalls ein Mitglied der Familie Portinari, ebenso stammt das Bild ursprünglich aus dem Hospital Santa Maria Nuova. — Unsere Bestimmung erfolgt einzig auf die Autorität Wilhelm Bode's.

Vgl. die fürstlich Liechtenstein'sche Gemälde-Galerie. Wien 1895, S. 115.

**Frankfurt am Main.** Städel-Institut.

Nr. 111. Die Madonna mit dem Christkind. In späterer Zeit von anderer geringerer Hand zu einem Triptychon erweitert. Auf den Flügeltafeln die Halbfiguren des Stifterpaares mit ihren Patronen St. Georg und Johann Baptist. An dem alten spätgothischen Rahmen wiederholt sich viermal die Devise „en esperance".

Mittelbild hoch 0,21 *m*, breit 0,14 *m*. — Scheibler »Repertorium«, X, 280. Photographien von A. Braun und Kühl. Vgl. unsere Abbildung Sp. 293/294.

**Madrid,** Palacio de la Infanta. Ehemals im Museo nacional.

Die Anbetung des neugeborenen Christkindes. Zwei männliche Halbfiguren fast in Lebensgröfse, werden zu den Seiten sichtbar, welche einen grünen Vorhang zurückschlagen; sie sind in Goldbrokat und geblümte Gewänder gekleidet. Der rechts fixirt den Betrachter mit verblüffender Lebhaftigkeit. Dahinter, wie auf einer Bühne, erscheint die Madonna, das nackte Kind anbetend, das, eine Blume in der Hand, auf einer leiterartigen Krippe liegt. Daneben St. Joseph in rothem Gewande. Engel, zum Theil noch in der Höhe schwebend, verehren den neugeborenen Heiland. Hirten eilen in

vollem Lauf herbei und beugen vor dem Christkind die Kniee. Einer von ihnen im Hintergrund musizirt auf der Flöte, ein anderer applaudirt. Ruinenartige Hütte, landschaftlicher Hintergrund. Lange Tafel, vielleicht die Predella eines grofsen Flügelwerkes, in der Komposition eine freie Variante des Portinari-Altares.

Sicheres Werk des Hugo van der Goes. Gütige Mittheilung von Herrn Geheimrath Professor Karl Justi in Bonn.

Von Crowe und Cavalcaselle »Geschichte der altniederländischen Malerei«, 1875, S. 349, vermuthungsweise dem Gerard David zugeschrieben.

**Nürnberg.** Germanisches Museum.

Nr. 19. Brustbild des Kardinals Karl von Bourbon. Vorzügliche, eigenhändige Wiederholung des Gemäldes in Chantilly.

Holz, hoch 0,35 *m*, breit 0,27 *m*. — Im Katalog früher „Jan van Eyck" benannt, seit c. 1881 Hugo v. d. Goes bezeichnet. Passavant im »Kunstblatt« 1841, Nr. 5, als Rogier von Brügge. W. v. Seidlitz im »Repertorium« V, 1883, S. 69. Crowe und Cavelcaselle, S. 126. Photographie von Höfle in Augsburg. — »Klassischer Bilderschatz«, Nr. 348.

**Venedig.** Museo civico Correr.

Christus am Kreuze in düsterer Landschaft zwischen Maria und Johannes. Die Gottesmutter in weifsem grünlich schillernden Mantel blickt mit gefalteten Händen weinend zum gestorbenen Erlöser empor. Johannes in feuerrothem Gewand neigt das Antlitz, um sich die Thränen aus den Augen zu wischen. Hinter ihm dunkeles Steingeschiebe. Der fahle Körper Christi mit der vorgedrängten Brust und dem tief eingesunkenen Unterleib ist in allen Einzelheiten in scharfem Licht sorgfältig und verständnifsvoll durchmodellirt. Die Gliedmafsen sind eckig, derbknochig, die Finger und Zehen knollig gebildet. Unter dem Kreuzespfahl liegt ein fein ausgeführter Schädel, Rippe und Kinnlade zwischen vereinzelten Steinchen. — Das Gemälde hat stark gelitten, gehört aber nach der zeichnerischen Durchbildung und dem ergreifenden tiefbeseelten Ausdruck zu den vorzüglichsten Leistungen des Meisters.

Eichenholz, hoch 0,415 *m*, breit 0,27 *m*. L. Scheibler »Repertorium«, X, 1887, 280. R. Stiassny, »Repertorium«, XI, 1888, 371. In Burckhardt-Bode's »Cicerone« seit c. 1880 H. v. d. Goes benannt S. 648.

**Wien.** Kaiserl. Hofmuseum.

Nr. 629, 630, 631. Diptychon. Auf den Innenseiten die Beweinung des Leichnams Christi und der Sündenfall im Paradiese. Aufsen in Grisaillemalerei St. Genovefa als Standbild gedacht in einer Nische, darüber in den Zwickeln die Geschichte von Kain und Abel. — Das erste Menschenpaar steht einander zugewandt, links vom Baume der Erkenntnifs. Eva mit tiefherabwallendem, dunklem Lockenhaar, bricht einen Apfel und lauscht auf die Stimme des Versuchers, der sich als eine bunte schillernde Eidechse mit blondem Weiberkopf am Stamm emporrichtet. Die mageren derbknochigen Körper der Stammeltern in steifer Haltung und Bewegung sind genau nach dem lebenden Modell in allen Einzelheiten mit wunderbarer Schärfe durchgebildet, die Figuren stehen mitten zwischen üppig wuchernden Pflanzen, Kräutern und Sträuchern, deren Species genau zu bestimmen ist. In der Ferne dunkel bewaldete Höhen unter tiefblauem Himmel.

Eichenholz, hoch 0,345 *m* (Aufsentafel 0,355 *m*), breit 0,232 *m*. Im Inventar der Sammlungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm 1659 Nr. 860, als „Original von Johann von Eyck" bezeichnet. Die Tafeln wurden später auseinander genommen, die Bilder des Aufsenflügels seit 1804 in der Ambraser Sammlung als Memlinc ausgestellt. Der Zusammenhang wurde von E. v. Engerth nachgewiesen. »Jahrbücher der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses«, II, 1884, S. 161. Passavant »Kunstblatt« 1841, Nr. 9. Waagen »Kunstdenkmäler in Wien«, 1866, I, S. 181. Michiels »Histoire de la peinture flamande«, I, S. 327. Zuerst auf Hugo van der Goes bestimmt von K. Justi (1875) und von L. Scheibler (1877), von Letzterem zuerst veröffentlicht im »Repertorium«, X, 1887, S. 279. Kunstchronik XXIV, Nr. 36. Crowe und Cavalcaselle, S. 128. H. v. Tschudi »Repertorium« XVII, 1894, S. 291. H. Hymans »Gazette des beaux arts« 1893, II, S. 227. Theodor v. Frimmel »Kleine Galeriestudien«. „Von den Niederländern in der Kaiserl. Gemäldesammlung in Wien." 1896.

Die Beweinung gestochen von Hoffmann in Perger's Galeriewerk. Photographien von Loewy und Hanfstängl. Vgl. die Autotypie Tafel VIII.

Galerie Liechtenstein.

Nr. 735, 736, 737. Triptychon. Die Anbetung der hl. Dreikönige, St. Stephan und der Stifter. Aufsen grau in grau „die Verkündigung".

Eichenholz, Mittelstück hoch 0,27 *m*, breit 0,23 *m*. Passavant »Kunstblatt«, 1841, Nr. 4, als Jan van Eyck, ebenso Crowe und Cavalcaselle a. a. O., S. 77. Scheibler »Repertorium«, X, 1887, S. 279. Waagen »Kunstdenkmäler«, S. 281. Von Wauters »Hans Memling, sept études«, 1893, diesem Meister zugeschrieben. Bode »Die fürstlich Liechtenstein'sche Galerie«, Wien 1895, mit Photogravure.

2. **Zweifelhafte Werke des Hugo van der Goes und die wichtigsten ihm irrig zugeschriebenen Gemälde.**

Aachen, Sammlung Franz Bock.

Die Madonna das Kind an der Brust. Halbfigur. Goldgrund. Der Art des Dierick Bouts verwandt.

Eichenholz, hoch 0,465 *m*, breit 0,295 *m*.

Antwerpen. Gemälde-Galerie.

Nr. 254. Brustbild eines jungen bartlosen Mannes, nach links gewandt, einen Rosenkranz betend. Auf dem Grunde die Bezeichnung t p. Laut Katalog ist der Dargestellte ein Herzog von Croy. Nach A. Wauters ist es ein Porträt des Tommaso Portinari von der Hand des Hugo van der Goes. — Treffliches Werk eines Nachfolgers des Rogier van der Weyden.

Holz, hoch 0,49 *m*, breit 0,31 *m*. Hymans a. a. O., I, 56. Photographie A. Braun. »Klassischer Bilderschatz«, Nr. 1105, als Memlinc.

Berlin. Kgl. Museum.

Der Tod der hl. Jungfrau. Der Art des Hugo van der Goes überaus nahestehend. Wiederholung im Rudolphinum zu Prag. Nr. 501.

Nach Burckhardt in den älteren Auflagen des »Cicerone« als »Martin Schongauer« bestimmt. In Mündler's Zusätzen findet sich ein Hinweis auf Hugo van der Goes. L. Scheibler »Repertorium«, VII, 1884, S. 31. W. Bode, im amtlichen Bericht, XIV, 1893, Nr. 4 und »Gazette des beaux arts«, XXXV, 1887, S. 204. Umrifsstich bei Foerster »Denkmale« XI, 1867, S. 28.

Nr. 545. Brustbild Karls des Kühnen, Herzogs von Burgund. Dunkler Hintergrund. — Von A. Wauters wiederum irrig als Hugo van der Goes bestimmt (Echo du parlament Bruxelles 13. Nov. 1883). Gute Arbeit des Rogier van der Weyden oder doch ihm sehr nahestehend.

Eichenholz, hoch 0,49 *m*, breit 0,32 *m*.

Sammlung Hainauer.

Die Madonna gibt dem nackten Kind die Brust. Halbfigur vor waldiger Landschaft mit einer Burg. „Nach dem Typus der Figur, wie nach der Art der Modellirung und Zeichnung, nach der tiefen und leuchtenden Färbung und dem warmen Fleischton, glaubt W. Bode darin ein frühes charakteristisches Werk des Dierick Bouts zu sehen.“ (Jahrbuch der Kgl. Preufs. Kunstsammlungen X, 1883, S. 147.) Ausstellung in Berlin 1883, damals im Besitz des Grafen W. Pourtalès. Vielleicht das Mittelbild eines Triptychons, ehemals in der Galerie Pourtalès zu Paris (Vente 1865).

Mittelbild, hoch 0,81 *m*. Auktionskatalog 1865, Nr. 157. Paul Mantz »La Galerie Pourtalès«, »Gazette des beaux arts«, XVIII, 1865, S. 106. Crowe und Cavalcaselle, S. 182. Photographie Braun.

Bologna. Pinacoteca.

Nr. 282. Die Madonna mit dem Kind in einer Landschaft. Tüchtiges vlämisches Werk, Ende des XV. Jahrh.

Burckhardt-Bode »Der Cicerone«, S. 648. Hymans, I, S. 51, Anm. Crowe und Cavalcaselle, S. 178.

Braunschweig, Sammlung Vieweg.

Die Madonna mit dem Kind. Aehnlich dem Bilde in der Sammlung Hainauer zu Berlin. Bedarf einer Nachprüfung.

Brügge, Sammlung de Meyer.

Brustbild des Jan de Gros, Kanzler des goldenen Vliefses. Nach Wauters »Hugo van der Goes«. — Niederländischer Meister um 1470.

Brüssel. Kgl. Gemälde-Galerie.

Nr. 55. Brustbild Karls des Kühnen, Herzogs von Burgund, einen Pfeil als Abzeichen der St. Sebastiansbruderschaft in der Hand haltend. Von einem vorzüglichen Nachfolger des Rogier van der Weyden, bestimmt erst nach 1466 gemalt.

Holz, hoch 0,37 *m*, breit 0,27 *m*. Vgl. Alphons Wauters im »Bulletin de l'Académie royale de Belgique«, III, 1882. Nach J. A. Wauters jun. ein Hauptwerk des Hugo van der Goes. Hymans, I, S. 106.

Nr. 105. Triptychon. Die Anbetung der Hirten, die Verkündigung und Beschneidung, aufsen St. Katharina und Barbara. Der Bildnifskopf im Hintergrunde stellt vielleicht den Maler oder Stifter dar, jedenfalls aber keinen Augustinermönch aus Roodendaale, wie A. Wauters (Hugues van der Goes S. 27) annimmt; schwache Arbeit eines Brüsseler Meisters um 1500. Die Bezeichnungen l r und G p sind Hausmarken und dürfen nicht als Künstlermonogramm H. G. p(inxit) angesehen werden.

Holz, hoch 1,28 *m*, Mittelstück breit 0,49 *m*.

Schlofs Chantilly. Gemälde-Galerie.

Nr. 104. Die Bildnifsköpfe eines Ehepaares auf rothem Grund. Vielleicht Ausschnitte gröfserer Altarflügel. Meisterwerke in Charakteristik und Modellirung, dem Jan van Eyck zugeschrieben, erinnern aber eher an die Art

des Hugo van der Goes. Wahrscheinlich ausgezeichnete Arbeiten des Meisters des hl. Aegidius.

Holz, jede Tafel hoch 0,125 *m*, breit 0,17 *m*. G. Lafenestre „Le Chateau de Chantilly et ses collections", »Gazette des beaux arts«, 1880, II, S. 495. Photographien von A. Braun.

Nr. 105. Anton von Burgund (le grand Bâtard de Bourgogne), geb. 1421, gest. 1504. Brustbild. Der energische bartlose Kopf, von braunen Locken umwallt, wendet sich nach links. Der Dargestellte trägt den Orden des goldenen Vliefses, dessen Kapitel er seit 1456 angehörte. Die Hand ist vorn auf eine Brüstung gelegt. Ein frühes Meisterwerk Memlinc's, ehemals in Stafford House zu London. Gute Wiederholung im Schlofs Hamptoncourt Nr. 590. Schwache Kopie in der Dresdener Galerie Nr. 801. Auf der Rückseite die Devise: „*Nul ne si frotte.*",

Holz, hoch 0,45 *m*, breit 0,355 *m*. Nach Wauters ein Hauptwerk des Hugo van der Goes. Crowe und Cavalcaselle, S. 130. Photographie A. Braun.

**Dublin**, National-Gallery of Ireland.

Christus von seiner Mutter Abschied nehmend. „Christus ist auf einem Altarflügel allein dargestellt, (der Flügel mit Maria fehlt) stehend, etwas über halb lebensgrofs, nach rechts gewendet, erhebt er in feierlicher Bewegung segnend seine Rechte, während die Linke sein Gewand festhält, welches in grofsartigem Faltenwurf den Körper umhüllt. Das Antlitz des Heilandes ist erhaben und doch rührend, von tiefstem Schmerzgefühl durchdrungen, im höchsten Grade seelenvoll. Die Farben sind tief und glühend, die Farbenstimmung entschieden auf Ton gerichtet, der Farbenauftrag stark impastirt und saftig. — Christus steht in einem engen Raum oder vielmehr in einem Gehäuse, das sehr geschmackvoll in gothischem Stil dekorirt ist. Ein Fenster oben läfst in das Freie blicken." Neben dem Haupte Christi die Inschrift: vale mea dulcissima mater iam vado imolari pro salute hominū.

Nach der mir freundlichst von Herrn Direktor W. Armstrong gesandten Photographie zu urtheilen, ein Meisterwerk des Gerard David aus seiner mittleren Periode.

Holz, hoch 1,18 *m*, breit 0,61 *m*.

A. von Beckerath im »Repertorium«, XIX, S. 231, (27. Winterausstellung der Londoner Royal-Akademy, 1896, Nr. 142), der die Tafel dem Memlinc zuweist. Nach Herrn Henry Hymans liebenswürdiger brieflicher Mittheilung hat das Bild sehr gelitten, dürfte aber nach Stil und Kolorit eher auf die Art des Quinten Metsys hinweisen. — Befindet sich nach gütigen Angaben des Herrn Direktor Walther Armstrong seit 1869 in dem Museum und stammt aus einem irischen Landhause. »La Chronique des Arts«, 1896, Nr. 15.

**Florenz**, Uffizien.

Nr. 698. Die Madonna in trono das bekleidete Christkind auf dem Schoofse, welches von St. Katharina einen Apfel entgegennimmt. Rechts sitzt Barbara mit Buch und Pfauenfeder. Ueber Maria zwei schwebende Engel, die eine Krone halten. Säulenhalle mit Ausblick in eine waldige Landschaft, Burg und Dörfchen. Die Köpfe sind rundlich und ziemlich ausdruckslos; tiefes gesättigtes Kolorit. In der älteren Litteratur stets als Hugo van der Goes bestimmt, nach dem »Cicerone« eine frühe Arbeit des Herri de Bles. Scheint mir eher ein Werk der Brügger Malerschule um 1520 zu sein.

Crowe und Cavalcaselle, S. 176, Photographien Alinari und Brogi.

Nr. 749. Bildnisse des Tommaso Portinari und seiner Gemahlin (?), fast lebensgrofse Halbfiguren. Beide sind in flandrische Tracht gekleidet, reich geschmückt und halten prachtvoll gebundene Andachtsbücher in Händen. Sie stehen in einer kahlen kirchenartigen Halle mit hohen Fenstern und Fliesenboden. Auf dem Bilde der Frau rechts Ausblick in eine lichte Landschaft. Auf den Rückseiten von anderer Hand in Grisaille „die Verkündigung". Die Tafeln stammen aus Santa Maria Nuova und wurden 1825 der Galerie einverleibt. Es sind Werke der Brügger Schule bald nach 1450, doch erinnern diese Altarflügel auch an die Art des Dierick Bouts.

Nach Passavant und Waagen a. a. O., S. 112 Hugo van der Goes. Crowe und Cavalcaselle, S. 151 und »Der Cicerone«, S. 648, bestimmen die Tafeln als Arbeiten des Petrus Cristus. Photographien Alinari und Brogi.

Museo Nazionale im Bargello. (Sammlung Carrand, 1889 geschenkt.)

Brustbild der Madonna mit dem Kind Maria hält das nackte Christkind empor, welches seine Mutter mit Zärtlichkeit küfst und sein Aermchen um ihren Hals schlingt. Das blonde schlicht herabfliefsende Haar der hl. Jungfrau wird durch einen dunkelblauen Mantel halb bedeckt. Das Inkarnat ist bleich mit graulichen Schatten, die Zeichnung z. B. die Hände, das Ohr u. s. w. höchst energisch. So steht denn die ausgezeichnete Tafel dem Hugo van

der Goes ungemein nahe, erinnert aber doch auch stark an die Art des Dierick Bouts. — Das Gemälde in der Sammlung Carrand ist wahrscheinlich identisch mit jenem ehemals in der Casa Cereda-Rovelli zu Mailand Nr. 266.

Holz, hoch 0,20 *m*, breit 0,145 *m*. Von Paul Mantz »Gazette des beaux arts«, 1872, II, S. 459 vermuthungsweise dem Memlinc zugesprochen. Bestimmt als Hugo van der Goes benannt von W. v. Seidlitz, L. Scheibler, R. Stiassny »Repertorium«, XI, 1888, S. 383, »Der Cicerone«, S. 648. Photographie Alinari.

Sammlung Corsini.

Maria mit dem Kinde. Maria trägt auf dem Haupte eine feinciselirte Krone. Das Kind mit einem Hemdchen angethan, hält eine Birne.

Holz, hoch 0,63 *m*, breit 0,46 *m*. Die Bestimmung von Gerspach bedarf der Nachprüfung.

**Glasgow.** Gemälde-Galerie (Corporation of fine arts).

Flügel eines Altarwerks mit den Halbfiguren St. Viktor, der einen geistlichen Donator empfiehlt. Der jugendliche bartlose Heilige mit ernstem Blick und leicht vorgeneigtem Haupt hat seinen linken Arm um seinen Schützling gelegt, während die Rechte seine Lanze mit lustig flatternder Fahne und den rothen Turnierschild hält. Er trägt blausammetnen Waffenrock, dunklen Harnisch, um die Schultern einen Pelzmantel. Der würdige Stifter, ehrfurchtsvoll doch etwas phlegmatisch, hat die Hände gefaltet; er ist in reichem goldgesticktem Ornat dargestellt, sein Kopf spiegelt sich im schimmernden Brustharnisch seines Patrons. Die Landschaft mit saftigen Wiesen, etwas Wasser, einzelnen Baumgruppen, einem Gehöft, darüber der lichte Himmel macht durchaus den Eindruck eines unverfälschten Naturausschnittes. Wahrhaft imposant wirkt vor allem die monumentale Gröfse der Auffassung, die sich allerdings in der niederländischen Malerei ähnlich nur bei den Brüdern van Eyck und Hugo van der Goes wiederfindet. Das Bild ist nach W. v. Seidlitz enthusiastischem Bericht, der dasselbe zuerst Jan van Eyck, dann Memlinc benannte, „ein nicht zu übertreffendes Wunderwerk der Malerei." Der stilistische Charakter — wenigstens nach der guten Lichtdruckreproduktion des „illustraded Catalogue 1893" zu schliefsen — deutet „in die Nähe von Gerhard David und zwar in dessen Frühzeit". — „An Gerard David selbst zu denken, verbieten vor Allem die Hände des Stifters mit ihren sich verjüngenden Fingern, der dürren Haut, die sich an den Gelenken zusammenfaltet, und den klobigen, schlecht gezeichneten Daumen." (H. v. Tschudi.) Nach Walter Armstrong ein Werk des Hugo van der Goes.

Winterausstellung der Londoner Akademie 1893 Nr. 17. Waagen »Treasures of Art«, III, 289, als Mabuse. H. v. Tschudi »Repertorium«, XVI, 1893, S. 103. W. v. Seidlitz »Repertorium«, XVI, 1893, S. 231 und XVII, S. 274. Hofstede d. G. »Oud-Holland«, 1893, S. 129. Claude Phillips »Gazette des beaux arts«, 1893 I, S. 383.

**Schlofs Hamptoncourt.** Kgl. Gemälde-Galerie.

Nr. 590. Brustbild des Anton von Burgund. Nach A. Wauters ein Original des Hugo van der Goes. — Tüchtiges Werk Hans Memlinc's, eigenhändige Wiederholung des Gemäldes in Chantilly.

**Lissabon.** Kgl. Palast.

Mehrere Tafelgemälde. Unbestimmte Notiz von Bredius bedarf der Nachprüfung.

Vgl. A. Bredius »Kunstbode«, 1881, S. 392.

**Lyon.** Museum.

Der Stammbaum Christi. St. Anna, Maria und Christkind auf einem Thron, hinter dem der Stamm Jesse mit den Brustbildern der Vorfahren des Heilandes emporwächst. Zu den Seiten Aaron und David mit den knieenden Stiftern. Goldgrund. Schule des Gerard David, von H. v. Tschudi diesem Meister selbst zugewiesen.

Ehemals Sammlung Gardner in London, 1857 in der Manchester-Exhibition ausgestellt. Sammlung Clewer-Manor. Auktion London Juli 1895, durch Bourgeois nach Lyon verkauft. Waagen, »Treasures«, S. 610 und Supplement, S. 279. Crowe und Cavalcaselle, S. 354. Hymans »Gazette des beaux arts«, XVI, 1896, S. 174. Nach Max Lehrs in der Komposition übereinstimmend mit dem Kupferstich „der Stammbaum Christi" des Meister W⚘ (L. 1). »Der Meister W⚘, ein Kupferstecher der Zeit Karls des Kühnen«, Dresden, 1895. »Jahrbücher der Kgl. Preufsischen Kunstsammlungen«, XVIII, 1897, S. 55.

**München.** Kgl. Pinakothek.

Nr. 114. Die Verkündigung. Der Erzengel Gabriel in grünem goldgesticktem Pluviale naht der Madonna, die sich umwendet und von ihrem Betstuhl vor einer Erkernische erhoben hat. Gothisches Gemach mit Ruhesitzen. An der Rückwand zu den Seiten des Fensters zwei

Medaillons mit Eva und Gideon. — Nach W. Bode und Bayersdorfer, der stets an der alten Benennung festhielt, ein Original von Hugo van der Goes, steht aber der Art des Dierick Bouts näher. Von L. Scheibler 1886 als Dierick Bouts bestimmt. — Freie Kopie des Meisters der Himmelfahrt Mariae im Berliner Museum Nr. 530.

Holz, hoch 1,15 *m*, breit 1,07 *m*. Sammlung Boisserée. — Crowe und Cavalcaselle, S. 180. Waagen, I, S. 112. Lithographie Heindel, Photographie Hanfstängl, »Klassischer Bilderschatz«, Nr. 19.

Nr. 115. Johannes der Täufer. Mit gefälschter Inschrift: *H. V. D. Goes 1472.* Ein allgemein anerkanntes Werk des Hans Memlinc.

Holz, hoch 0,31 *m*, breit 0,24 *m*. Waagen, I, S. 126. Crowe und Cavalcaselle, S. 180. Michiels im »Messager des sciences et des arts« 1866, Nr. 105. Passavant im »Kunstblatt« 1841, Nr. 4. Photographie Hanfstängl.

Padua. Museo civico.

Nr. 661, 662. Die Darbringung im Tempel und die Anbetung der hl. Dreikönige. Steife Figuren in lahmer Bewegung. Grofse hohe Schädel, ausdruckslose Typen. Arbeiten eines holländischen Meisters um 1500, haben sehr gelitten. — Die alte Galerie-Bestimmung auf Hugo van der Goes wurde von O. Eisenmann anerkannt.

O. Eisenmann in Dohme's »Kunst und Künstler«, 1876, XII, S. 7. Schnaase a. a. O., S. 210 Anm. R. Stiassny »Repertorium«, XI, 1888, S. 381. Wauters »Biographie nationale«, VIII, S. 44. Hymans, a. a. O. S. 57.

Paris. Cour d'Appel.

Altartafel in prächtigem spätgothischem Rahmen, in der Mitte giebelartig überhöht und von stark geschwungenem Bogen (Eselsrücken) eingefafst, an der Randleiste zwischen zackigen Krabben sechs weinende Engel (Holzschnitzerei). — Im Mittelstück die Kreuzigung Christi. Ueber dem sterbenden Heiland am Kreuzespfahl erscheint Gottvater und schwebt die Taube des hl. Geistes. Der schmale zusammengesunkene Leib Christi mit dem flatternden Lendentuch umschlungen, erinnert in den allgemeinen Umrissen noch an die Art des Rogier van der Weyden. Neben dem Crucifixus stehen Maria, von zwei trauernden Frauen begleitet und Johannes. Weiter zurück eine Gruppe Henkersknechte neugierig gaffend. Zu den Seiten des Kreuzes ferner die statuarischen Einzelfiguren: rechts St. Dionysius, das abgeschlagene Haupt in den Händen haltend und Kaiser Karl der Grofse in reichem Ornat, spitzem Hut mit der Krone, Reichsapfel und Schwert. Links St. Johann Baptist mit Buch und Lamm auf König Ludwig den Heiligen zuschreitend. Hinter beiden eine getreue Ansicht der Stadt Paris, das Seineufer mit der Tour de Nesle und dem mittelalterlichen Louvre. Hinter den anderen Gruppen dekorative Bauten im Flamboyantstil. Am Boden liegen Schädel und Gebeine, dazwischen hockt ein vorzüglich gemalter Pudelhund. — Das vortreffliche Werk überrascht durch einen gewissen phantastischen Zug, die kräftige Modellirung der Formen bei scharfeinfallender seitlicher Beleuchtung und die Wiedergabe der kostbaren Gewänder, die in schweren bauschigen Falten die fast zweidrittel lebensgrofsen Figuren umhüllen. — Der Art des Herri de Bles nahestehend, jedenfalls von einem hervorragenden Meister aus dem südlichen Gebiet der Niederlande um 1500, vielleicht in Paris gemalt. Zweifellos steht das Werk aufser Zusammenhang mit jenem Gemälde im „Grant chambre du Parlament", das 1452 und 1454 erwähnt wird (Wauters).

Holz, hoch 2,28 *m*, breit 3,30 *m*. Die Tafel galt ehemals als eine Schöpfung des Jan van Eyck. Passavant bezeichnete das Bild als ein Werk des Hugo van der Goes, Heller als „Albrecht Dürer". Waagen glaubte die Hand von Hans Memlinc zu erkennen. Michiels, III, S. 285 dachte an Dierick Bouts, Wauters an Rogier van der Weyden, James Weale »Le Beffroi«, III, S. 203, an einen französischen Maler um 1480 unter flandrischem Einflufs. Waagen »Kunstblatt«, 1847, Nr. 47. Le Comte de Laborde »Les Ducs de Bourgogne«, 1849, S. CXL. Lagrange in der »Gazette des beaux arts«, 1866, II, S. 502 u. 581. Kugler, II, S. 402. Schnaase, VIII, S. 266. Crowe und Cavalcaselle, S. 172. Photographie Giraudon, Paris.

Pistoja. Ehemals Sammlung Puccini.

Triptychon. Madonna in einer Engelglorie. Auf den Flügeln innen das Stifterpaar mit Kindern, aufsen grau in grau „die Verkündigung".

Nagler »Monogrammisten«, III, 986, las auf dem Mittelstück h G. Gaye im »Kunstblatt« Nr. 31, 12. März 1839. Crowe und Cavalcaselle, S. 177.

Prag. Rudolphinum.

Nr. 501. Der Tod Mariae; freie Kopie nach dem Gemälde im Berliner Museum.

Eichenholz, hoch 0,35 *m*, breit 0,36 *m*. Scheibler »Repertorium«, VII, 1884, S. 43 und X, 1887, S. 280. Bode »Gazette des beaux arts«, XXXV, 1887, S. 218.

**Rom.** Sammlung des Fürsten Stroganoff.

Madonna mit dem Kind. Die Bestimmung auf Hugo van der Goes bedarf einer Nachprüfung.

**Venedig.** Academia reale.

Nr. 191. Bildnifs des Laurent Froimont. Brustbild nach links gewandt mit gefalteten Händen. Auf dem blaugrünen gemusterten Grund die Devise *„Raison l'ensaigne"*. Stark übermalt und mit trübem Firnifs bedeckt. Auf der Rückseite geringer grau in grau St. Lorenz mit Beischrift *„froimont"*. Eigenhändiges Werk des Rogier van der Weyden.

Holz, hoch 0,51 *m*, breit 0,34 *m*. »Der Cicerone«, S. 648. Von Wauters dem Hugo van der Goes zugeschrieben. Die Tafel stammt aus der Sammlung Manfrin in Venedig. Jacobsen, »Repertorium«, XX, 1897, S. 336. Photographie Anderson.

**Wörlitz.** Gothisches Haus.

Bildnifs einer Dame. Nach A. Wauters ein Originalwerk des Hugo van der Goes. Bedarf sehr der Nachprüfung.

### 3. Nachtrag.

Einige künstlerisch minderwerthige Tafeln sollen an dieser Stelle noch kurz erwähnt werden, da uns in ihnen vielleicht berühmte Bilder des Hugo van der Goes, wenn auch in schwachen Wiederholungen überliefert blieben. Der stilistische Charakter ist in diesen späten Arbeiten meist vollkommen verwischt und verändert, aber die Komposition in ihren allgemeinen Grundzügen oder die Seltenheit des dargestellten biblischen Sujets läfst den Anschlufs an ein hervorragendes, uns verlorenes Vorbild vermuthen.

1. „Die Beweinung des Leichnams Christi" geht vielleicht in der Komposition auf die „Kreuzabnahme", ehemals in der St. Jakobskirche zu Brügge zurück. Das beste Exemplar auf Goldgrund besitzt das Museo Nazionale zu Neapel, Nr. 32 (39), Saal 5. — Eine andere Wiederholung befindet sich im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln Nr. 589 und an mehreren anderen Stellen. — Kupferstich von Hieronymus Wiericx (Alvin Nr. 286.) Gütige Notiz von Herrn Dr. L. Scheibler.

Hymans a. a. O., I, S. 106 als Rogier van der Weyden.

2. „Die Begegnung König Davids mit der Abigail." Das Wandbild des Hugo van der Goes befand sich im Haus des Jakob Weytens zu Gent. — Nachbildungen der Komposition überliefern vielleicht die Tafeln:

**Prag.** Sammlung Novák.

„David und Abigail". Im Vordergrund kniet die Wittwe Nabals mit fünf Mägden vor dem König, der sich zu ihr herabneigt. Weiter rechts erscheint David zu Pferd und empfängt von der wiederum vor ihm knieenden Abigail Geschenke, die auf Maulthieren herbeigeschafft werden. Im Hintergrunde auf bewaldetem Hügel noch zwei biblische Szenen. Links eine Stadt. — Das Gemälde wird etwa um 1600 entstanden sein, und erinnert an die Art des Roeland Savery.

Leinwand, hoch 0,95 *m*, breit 1,30 *m*. — Th. v. Frimmel »Chronique des arts« 1896, Nr. 17. — Vergl. oben Sp. 235 Anm.

**Köln.** Sammlung Merzenich.

„Die Geschichte von König David und Abigail". — Photographie von A. Schmitz. (Notiz von Herrn Dr. L. Scheibler.) Eine weitere Wiederholung soll sich im Privatbesitz in Belgien befinden. —

Bonn. E. Firmenich-Richartz.

## Bücherschau.

Der Vatikan, die Päpste und die Civilisation. Die oberste Leitung der Kirche. Von G. Goyau, P. Peraté, P. Fabre. Deutsche Uebersetzung von Karl Muth. Mit 482 Autotypien, 10 Lichtdruckbeilagen und einem Lichtdruckporträt Sr. Heiligkeit Leo's XIII. nach F. Gaillard. Einsiedeln 1898, Verlagsanstalt von Benziger & Co. (24 Lieferungen à 1 Mk.)

Das vor drei Jahren in Paris erschienene glänzende Werk, welches in dieser Zeitschrift Bd. VIII, Sp. 313 eingehend besprochen und aufs wärmste empfohlen ist, hat allerorts eine so begeisterte Aufnahme gefunden, dafs die Veranstaltung seiner Uebertragung ins Deutsche nicht auffallen kann, die doch Manchem den Genufs desselben, namentlich auch das Verständnifs der Abbildungen erleichtert. Diese sind um einige Porträts vermehrt worden, welche für die deutschen Leser besonderes Interesse haben, während der Text Veränderungen nicht erfahren hat, das sehr geistreich und elegant geschriebene Original, welches in seiner geschlossenen, abgerundeten Form Wahrung seiner Integrität beanspruchen durfte, nur in sprachgewandter

Uebersetzung erscheint. Als solche gibt sie sich in den beiden ersten Lieferungen, die bereits vorliegen, zu erkennen, und da die Ausstattung eine der französichen Ausgabe ebenbürtige ist, so wird der deutschen Bearbeitung ein guter, hoffentlich ein glänzender Erfolg in Aussicht gestellt werden dürfen. Wir Deutsche stehen ja in der Verehrung gegen das Papstthum, seine Verdienste in Vergangenheit und Gegenwart, den Franzosen nicht nach und sind auf dem besten Wege, sie zu überflügeln in der Erforschung nicht nur der wissenschaftlichen Schätze, welche die Päpste gesammelt haben, sondern auch der Kunstwerke, die ihnen Ursprung oder Erhaltung verdanken. Möge daher auch das monumentale Werk, welches das Verständnifs für diese Verdienste in jeder Hinsicht fördert, recht viele Abnehmer finden! S.

---

Die Glasmalerei von Dr. H. Oidtmann. II. Theil: Die Geschichte der Glasmalerei. I. Band: Die Frühzeit bis zum Jahre 1400. Köln, J. P. Bachem 1898. (Preis Mk. 7,50.)

Dieser 376 Seiten umfassende Oktavband bildet die Fortsetzung des die Technik der Glasmalerei behandelnden Büchleins, welches in dieser Zeitschrift Bd. VI, Sp. 95/96 umfänglich besprochen ist. Die erste Hälfte desselben erledigt eine Anzahl sehr wichtiger Vorfragen, welche namentlich die Beziehungen der Glasmalerei zur Architektur und die Armirung der Fenster betreffen, sodann das erste Auftreten der durchsichtigen Glasmosaiken, den Anfang und die Ursprungsstätte der eigentlichen Glasmalerei und die ältesten Anweisungen für deren Ausführung von Heraklius und Theophilus, weiter die ästhetisch-technischen Eigenschaften des Glases und der Verbleiung, die Herkunft des Schwarzloths und Silbergelbs, die Bedeutung der Farbenstimmung und der Patina, endlich die Gesetze für die Eintheilung der Fenster und für die Behandlung der Zeichnung, also für die ganz eigenartige Stilistik der monumentalen Glasmalerei. Diese zum Theil sehr strittigen und kritischen, daher zumeist recht schwierigen Fragen prüft der Verfasser an der Hand der ihm durchaus geläufigen Litteratur, wie namentlich der Denkmäler selber mit großer Unbefangenheit, Selbstständigkeit und Klarheit, sodafs seine Ergebnisse, die manche neue Gesichtspunkte bieten, wohl allgemeine Zustimmung finden werden. Für die richtige Beurtheilung des Wesens der Glasmalerei und ihrer geschichtlichen Entwickelung sind sie von entscheidender Bedeutung, daher mit Recht der chronologischen Zusammenstellung der Denkmäler vorausgeschickt, welcher die zweite Hälfte dieses Bandes dient, in der Beschränkung auf die Frühperiode bis 1400, also auf die romanischen, früh- und hochgothischen Glasgemälde, da für die folgenden Perioden bis in die Gegenwart hinein, in denen die Fülle und Mannigfaltigkeit des Materials noch viel gröfser, ein weiterer Band bestimmt ist. — Nur durch das sorgsamste Studium der bezüglichen arg verstreuten Litteratur, vielfache und ausgedehnte Reisen, riesige Korrespondenz ist diese Statistik ermöglicht, der in Deutschland nur Weniges entgangen sein kann und die auch für Frankreich, England, Italien, Spanien, Belgien reich ist an Nachweisen. Diese Zusammenstellung ist um so dankbarer zu begrüfsen, als die bisherigen Vorarbeiten höchst dürftig waren und mehr oder weniger eingehende Beschreibungen die einzelnen Angaben begleiten, deren Zuverlässigkeit wohl durch die Sorgsamkeit der mit mancher hergebrachten Annahme aufräumenden Nachforschungen gewährleistet ist. Die Benutzung dieser übrigens sehr übersichtlich geordneten Statistik wird gewifs durch sorgfältig gearbeite Detailregister am Ende des folgenden Bandes erleichtert werden, in denen wohl auch ein Ueberblick über die einzelnen Darstellungen nicht fehlen wird, zumal dieselben zu einem eigenartigen Bilderkreise sich zusammensetzen.

Schnütgen.

Von den Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland (Borrmann), deren I. Lief. in dieser Zeitsch. Bd. X, Sp. 31/82 mit großer Anerkennung besprochen wurde, liegt bereits die II. Lieferung vor, die wiederum aus 8 farbigen, mit einer Ausnahme von Kolb aufgenommenen, Tafeln besteht. Dafs der sie begleitende Text die Bauten, denen sie entnommen sind, in kunstgeschichtlicher Hinsicht eingehender beschreibt und auch die Malereien selbst in ihrer Anordnung, Stilisirung, Technik sorgsamer prüft, ist als ein Fortschritt zu begrüfsen, der um so werthvoller ist, je mehr Einzelheiten auf je einer Tafel zusammengedrängt sind. So wichtig und werthvoll nämlich auch diese Details, die namentlich in Bändern, Friesen, Füllungen bestehen, für den ausführenden Künstler als zuverlässige Vorlagen sind, herausgerissen aus dem Organismus, dem sie angehören, aus der räumlichen Disposition, in der sie nur ein Glied derselben, können sie leicht mifsverstanden und, ungeschickt übertragen, mifsbraucht werden. Defswegen ist es sehr zu wünschen, dafs Gesammtanordnungen, wie sie in der I. Lieferung bevorzugt waren, nicht zu sehr durch Einzelheiten verdrängt werden, so sehr letztere auch durch die Oekonomie der Vertheilung auf die einzelnen Tafeln geboten sind. In diesen Fällen aber empfehlen sich um so mehr deutliche Scheidungen, sowie ausführliche Hinweisungen im Text, in dem ganz ähnliche Illustrationen, wie deren schon mehrere Aufnahme gefunden haben, das Verständnifs wesentlich zu erleichtern vermögen. — Sämmtliche Aufnahmen, aufser der frühgothischen von Wienhausen, gehören dem Süden an und reichen aus der frühromanischen Periode, welche durch die noch antikisirenden Gemälde zu Oberzell auf zwei Tafeln vertreten ist, bis in den Schlufs des XV. Jahrh., dessen spätgothische, durch Schablonen hergestellte Decken- und Brüstungsmalereien in Eltingen und Mühlhausen am Neckar ebenso wirkungsvolle wie leicht ausführbare Dekorationen sind. Aus dem XII. Jahrh., dessen Stil so häufig verlangt wird, stammen die Wandgemälde in der Kapelle der Burg Hocheppan, aus dem XIII. Jahrh. die aus der Jakobskirche bei Tramin. Frügothischen Charakter zeigt eine Figur aus Maulbronn, verschiedenes Ornament aus der Burg Tirol, und dekorative Beiträge aus dem Schlufs des XIV. und dem Anfang des XV. Jahrh. liefern wiederum das überaus merkwürdige Maulbronner Kloster und die Veitskirche in Mühlhausen. Die Auswahl ist also sehr mannigfaltig

und da sie auch in Bezug auf Zeichnung und Farbe geschickt getroffen und die polychrome Nachbildung mit grofser Sorgsamkeit durchgeführt ist, so dürfen auch diese Lieferung die besten Empfehlungen und Wünsche begleiten. Schnütgen.

---

Dante. Sein Leben und sein Werk. Sein Verhältnifs zur Kunst und Politik. Von Franz Xaver Kraus. Mit zahlreichen Illustrationen. Berlin, Grote 1897, grofs 8° XII u. 792 S. Preis: brosch. 28 Mk., in Halbfr. 32 Mk.

Wenn je ein Dichter, so erfreut sich Dante einer irdischen Unsterblichkeit, und seine Commedia lebt nicht blofs in der Litteraturgeschichte ruhmbedeckt fort, sie macht sich heute noch in der Menschheit geltend als eine Art lebendigen Gewissens, welches mit seinem Pochen und Hämmern an die höchsten Güter und wichtigsten Fragen gemahnt. Mag die moderne Zeit und Kultur auch Dante fernstehen; er hat doch auch heute seine nicht kleine Gemeinde, welche sich aus den edelsten und besten Elementen der germanischen und romanischen Völker zusammensetzt und sich treu um ihn schaart. Diese wird ohne Zweifel bedeutend vermehrt werden durch das obige ausgezeichnete Buch. Es steht in der unübersehbaren Dantelitteratur einzig da was Reife des Urtheils und Noblesse der Form, was Kenntnifs des innersten Seelenlebens des Dichters und Beherrschung und kritische Verarbeitung des von sechs Jahrhunderten aufgeschichteten Riesenmaterials anlangt. Auch ein langer Bericht vermöchte blofs oberflächlichen Einblick zu gewähren in den überaus reichen Inhalt, den interessanten Untersuchungsgang und die grofsentheils neuen Resultate der fünf Bücher über Dantes Leben, kleinere Schriften, Commedia, sein Verhältnifs zur Kunst und Politik.

Dem Charakter unserer Zeitschrift entsprechend beschränke ich mich, unter Verweis auf die Anzeige in der »Litter. Rundschau« (1898 Nr. 2), auf das vierte Buch, welches das Thema: Dante und die Kunst behandelt. Als Präludium zu demselben erscheint die von schönen Illustrationen begleitete Besprechung der Dantebildnisse im 10. Kap. des ersten Buches, vom ältesten und wichtigsten, nachdrücklich Giotto vindizirten, leider durch Restauration verdorbenen Bargellobild bis auf die Bilder von Cornelius, Führich, Feuerbach, Peterlin. Im vierten Buch wird ausgeführt, dafs zweifellos Dante mit zeitgenössischen Künstlern, besonders mit Giotto bekannt war, ein Auge für die Kunstwerke hatte und besonders in Ausgestaltung seiner Allegorien und Personifikationen der Tugenden und Laster und in deren Paralleltypen aus dem Heidenthum und Judenthum sich durch Malerei und Skulptur leiten und inspiriren liefs.

Dantes Kunstlehre, von Janitschek erstmals gründlicher untersucht, kommt im 2. Kap. zur Darstellung. Sein Schönheitsbegriff ist der der scholastischen Schule, die hierin Augustinus folgt. Aber er betont erstmals mit vollem Nachdruck, dafs Wiedergabe der Natur Recht und Aufgabe der Kunst, dafs die Natur selber die Kunst Gottes, Menschenkunst aber die Tochter der Natur und so gleichsam Gottes Enkelin sei. Auch ein zweites Axiom hat er zum erstenmal klar erkannt und ausgesprochen: dafs der wahre Künstler nur innerlich Erlebtes darstelle; das bedeutet den Durchbruch des subjektiven Momentes in der Kunst und den Bruch mit der bisherigen Kunstübung, welche lediglich von überlieferten Typen und Formen gezehrt hatte. Naturwahrheit und Lebenswahrheit werden jetzt Ziele des Kunstbestrebens und neben dem didaktischen Zweck und vor demselben fordert der ästhetische Genufs sein Recht; zur „Lust und Lehre“ soll die Kunst dienen, aber die Lust ist nicht blofser Sinnengenufs, sondern ein seelisches Vergnügen, und die Schönheit, der sie entströmt, ist nur ein Vorstrahl und Ausglanz der höchsten unerschaffenen Schönheit. Durch Verkündigung dieser Prinzipien greift Dante mit starker Hand und mit dem lösenden Wort ein in den Umschwung der Geister und der Kunst, der sich um die Wende des XIII. und XIV. Jahrh. vollzieht und allmählich die Renaissance einleitet; aber den gröfsten Dienst leistet er der Kunst damit, dafs er durch sein Beispiel und seine Commedia ihre Weiterentwicklung wenigstens noch auf zwei Jahrhunderte in das sichere Strombett der christlichen Ideen bannt.

Direktere Beziehungen zwischen Dante und der Kunst ergeben sich daraus, dafs seine Commedia mit nie versiegender Anziehungskraft durch die Jahrhunderte hin Künstler an sich lockt, sie reizt zu Versuchen, ihre poetischen Visionen mit Stift und Pinsel im Bild zu fixiren und ihr den Schmuck der Illustration beizugeben, ihnen grofse Themate stellt für ihr Schaffen und ihren Geist inspirirt und befruchtet. Eine grofse Ausstellung solcher dantesker Kunstwerke vom XIV. Jahrh. bis auf die Nazarener und bis auf Böcklin wird in Kap. 4—6 im Wort und auch im Bild uns vorgeführt. Sehr zahlreich sind die im 6. Kap. aufgeführten Meisterwerke der florentinischen wie sienesischen Schule, namentlich die Darstellungen der letzten Dinge, in welchen die Commedia deutliche Spuren ihrer Eindrücke zurückgelassen (Bernardo Orcagnas Inferno in Maria Novella, das des Camposanto, die Allegorien Ambr. Lorenzetti's im Palazzo Publico su Siena, Paviment des Sieneser Doms, Bilder Angelico's und Signorelli's, die allegorischen Kompositionen der Spanischen Kapelle, Fra Bartolomeo's Vision des hl. Bernhard, Michelangelo's Weltgericht und Raphael's gröfste Schöpfungen in der Camera della Segnatura; dann Dürers Glorifikation der Gottesmutter und Allerheiligenbild; in neuester Zeit besonders Werke der Nazarenerschule, vor Allem das Gerichtsbild von Cornelius). So bringen des Verfassers gründliche und lichtvolle Untersuchungen erstmals voll zum Bewufstsein, wie viel auch die Kunst dem gröfsten christlichen Dichter zu danken hat. P. Keppler.

---

Edward von Steinle's Briefwechsel mit seinen Freunden. Herausgegeben und durch ein Lebensbild eingeleitet von Alphons Maria von Steinle. Mit 19 Lichtdrucken. Zwei Bände. Freiburg, Herder, 1897. (Preis Mk. 18.)

Der Maler, dem dieses Denkmal von seinem Sohne gesetzt ist, hat in seinem langen Leben (am 2. Juli 1810 in Wien geboren, am 18. September 1886 in Frankfurt gestorben) der Kunst, namentlich der christlichen, mit einer solchen Ueberzeugung, Wärme und Hingebung, mit so viel Talent, Geschick und Erfolg gedient, dafs er ein halbes Jahrhundert lang die Aufmerksam-

keit gefesselt, Verehrung genossen, Bewunderung erregt, durch seine vielfachen monumentalen Malereien erbaut und begeistert, durch seine zahllosen frommsinnigen Gemälde gehoben und hingerissen, durch seine mannigfaltigen poesievollen Illustrationsbilder angeregt und belehrt hat. Zu anerkennenden Besprechungen haben schon während seines Lebens seine, namentlich durch anmuthige Komposition und edle Linienführung ausgezeichneten Schöpfungen oft Veranlassung gegeben und nach seinem Tode hat es an Beschreibungen seines harmonischen Lebenslaufes und seiner so vielseitigen wie fruchtbaren Thätigkeit nicht gefehlt. Aber das Bild, welches sie lieferten, war unvollständig, weil sie (von der Korrespondenz mit Reichensperger abgesehen) ausser Acht lassen mufsten die vielfachen sehr innigen und einflufsreichen Beziehungen, welche Steinle mit hervorragenden Männern und Frauen unterhielt. Da sie in einem lebhaft und sorgfältig gepflogenen Briefwechsel Ausdruck gefunden haben und aus ihm glücklicherweise das Meiste und Wichtigste sich erhalten hat, so durfte die Familie diesen Schatz der Welt nicht vorenthalten, und dafs er ihr durch die Hand des Sohnes schon jetzt geboten wird, verdient wärmsten Dank. Denn in das innere Leben des grofsen Künstlers führt er uns ein, zeigt ihn uns in seiner ideellen Veranlagung, in seiner so klaren wie tiefen, ganz von der Religion beherrschten Auffassung, in seiner vornehmen Gesinnung, in seinem weiten Herzen, seinem frommen Wandel, und flöfst uns so grofse Hochachtung vor einem Künstler ein, dessen Quelle und Ziel Gott, dessen Zeit aber ganz in Anspruch genommen war durch die Aufgaben, welche die Welt ihm stellte. Am ergiebigsten, zugleich am inhaltreichsten erscheint hier der briefliche Austausch mit Friedrich Overbeck, v. Bethmann-Hollweg, Herrn und Frau Rath Schlosser, Clemens Brentano, Emilie Linder, August Reichensperger, Adolf v. Brenner und dafs darin aufser künstlerischen Angelegenheiten viele Zeitereignisse besprochen, namentlich kirchlich-politische Fragen erörtert werden, gibt den Verhandlungen einen besonderen Reiz. — Manche Einzelheiten aus der Korrespondenz mit diesen wie mit verschiedenen anderen geistesverwandten Freunden hat der Herausgeber in das Lebensbild aufgenommen, welches er auf 166 Seiten dem Briefwechsel vorausschickt. Dieses begleitet den Vater durch das ganze Leben und verfolgt ihn durch dessen einzelne Jahre, wie im Anhang nach Jahren geordnet ein Verzeichnifs seiner Werke geboten wird, welches seiner relativen Vollständigkeit wegen besonders schätzenswerth ist. Das Lebensbild bietet in Bezug auf das künstlerische Schaffen, dessen Eigenart und geschäftliche Umstände zu den brieflichen Notizen mancherlei Ergänzungen, von denen mehrere polemisch gefärbt sind, ohne die genauere Charakterisirung des Meisters, zumal seiner Beziehungen zu den deutschen Künsterheroen des Mittelalters, seiner stilistischen Grundsätze u. s. w. wesentlich zu fördern, über welche nähere Aufklärung sehr wünschenswerth wäre. Wenn der Verfasser die von Steinle leider nicht renovirten, sondern ersetzten Engel im Hochchor des Kölner Domes als „alte Gesellenarbeiten" bezeichnet, so übersieht er, dafs sie zu dem Allerbesten gehörten, was die deutsche Wandmalerei in der I. Hälfte des XIV. Jahrh. hervorgebracht hat, und in Bezug auf die von Steinle in der Kapitolskirche zu Köln geschaffenene Krönung Mariä würde die Bemerkung, dafs „die herrschend gewordene archaisirende Richtung" die weitere Ausmalung durch ihn verhindert habe, eine eigenthümliche Beleuchtung erfahren haben durch die Beifügung, dafs diese Krönung Mariä eine Nachbildung des gothischen Mosaiks in der Apside von St. Maria Maggiore zu Rom ist.

Schnütgen.

Von den Kunst- und Geschichtsdenkmälern des Grofsherzogthums Mecklenburg-Schwerin, bearbeitet von Professor Dr. Friedrich Schlie, deren I. Band in unserer Zeitschrift Bd. IX, Sp. 281—283 eingehend besprochen wurde, schreitet die Veröffentlichung rüstig vorwärts. Der II. Band, der mehr als 700 Seiten umfafst, ist bereits erschienen, und die freudige Aufnahme, welche sein Vorgänger nicht blofs im Lande gefunden hat, ist auch ihm gewifs, denn er übertrifft ihn noch an Reichthum des Inhaltes, und seine Wohlfeilheit (nur 6 Mk. wenn er direkt von der Bärensprung'schen Buchdruckerei in Schwerin bezogen wird), ist beispiellos. Er behandelt die Amtsgerichtsbezirke Wismar, Grevesmühlen, Rehna, Gadebusch und Schwerin, von denen namentlich der erstere wegen des enormen in der alten Hansestadt Wismar erhaltenen Denkmälerschatzes ein ganz ungewöhnliches Interesse bietet. Die drei grofsen, noch jetzt sehr reich ausgestatteten Backsteinkirchen St. Marien, St. Jürgen, St. Nikolai sind mächtige Zeugen der alten Herrlichkeit, mittelalterliche Profanbauten hier noch in grofser Zahl erhalten und der aus norditalienischen und flandrischen Einflüssen eigenartig herausgewachsene Fürstenhof hat in Deutschland nicht seines Gleichen. Und was hat hier unter dem Schutze einer konservativen Bevölkerung sich nicht erhalten an Wand-, Glas- und Tafelgemälden, an Altären, Figuren und Epitaphien, an Brüstungen und Gestühl, an Erzeugnissen des Bronzegusses, der Gold- und Eisenschmiedekunst! Eine wahre Augenweide für den Archäologen, ein wahres Arsenal für den Künstler! Aber auch die Dörfer dieses Bezirkes bergen noch manche architektonische, plastische, kunstgewerbliche Kostbarkeit und in den vier anderen Amtsbezirken gibt es noch viele Kirchen und Häuser, Taufsteine und Grabdenkmäler, Schnitzwerke und Metallgeräthe von eigenartiger Beschaffenheit, zumal in der Residenzstadt, deren Dom und Schlofs kunsthistorisch äufserst merkwürdig sind und mit dem Museum mancherlei hervorragende Kleinkunstschätze bergen. Jahrzehnte hindurch waren bereits die Augen der drei hervorragendsten Geschichtsforscher des Landes Lisch, Wigger und Crull, auf sie gerichtet gewesen, aber Schlie gebührt das Verdienst, in der ihm eigenen klaren und anschaulichen Weise ihre Forschungen zusammengefafst und durch zahllose eigene, durchaus zuverlässige Beobachtungen und Feststellungen ergänzt zu haben. Wissenschaftlich bewährt und gemeinverständlich formulirt, liegen sie vor in diesem, mit vortrefflichen Illustrationen verschwenderisch ausgestatteten Bande, auf den das Land mit Stolz hinschauen kann, als auf einen durchaus würdigen Zeugen seiner glorreichen Kunstgeschichte und seiner patriotischen pietätvollen Gesinnung.

Schnütgen.

